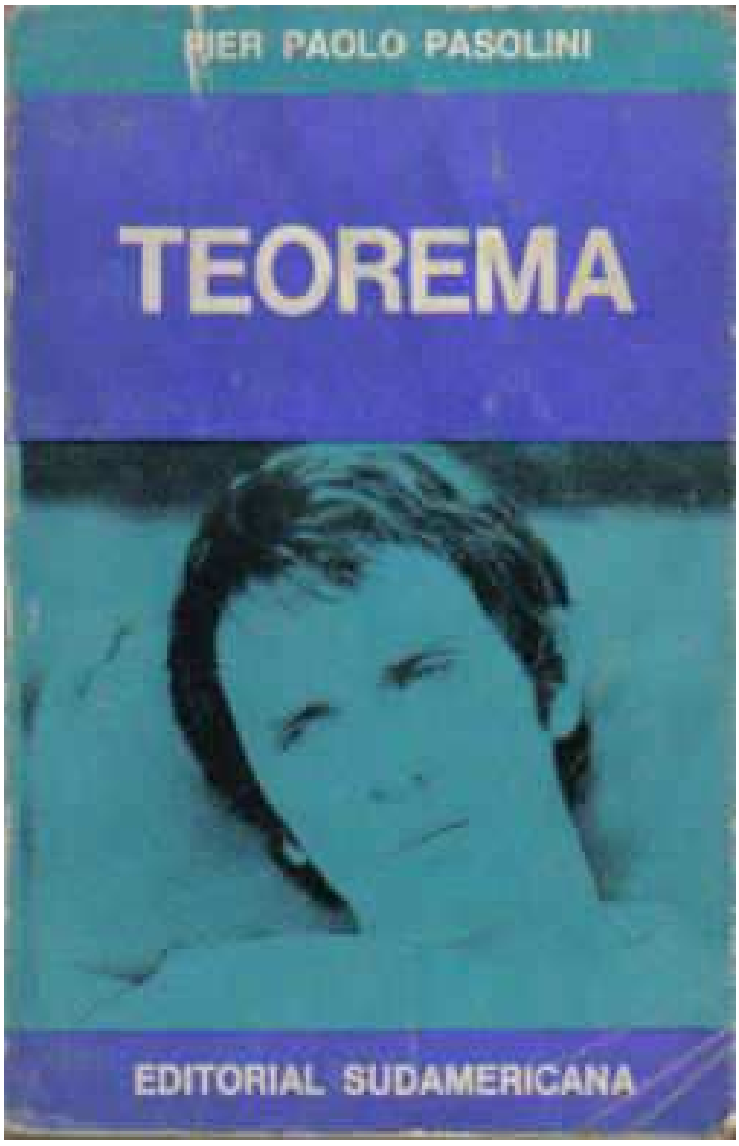
COLECCIÓN HORIZONTE

Pier Paolo Pasolini

“TEOREMA”



Traducción de ENRIQUE PEZZONI

EDITORIAL SUDAMERICANA
BUENOS AIRES

PRIMERA EDICIÓN Publicada en abril de 1970
SEGUNDA EDICIÓN Publicada en mayo de 1970
La foto de la tapa fue cedida gentilmente por el señor Vicente Vigo.
PRINTED IN ARGENTINA
IMPRESO EN LA ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723.
© 1970, Editorial Sudamericana Sociedad Anónima,
calle Humberto 1° 545, Buenos Aires.
Título del original en italiano: **"TEOREMA"**

ÍNDICE

Primera parte

1— Datos
2— Otros datos (I)
3— Otros datos (II)
4— Otros datos (III)
5— Otros datos (IV)
6— Fin de la enunciación
7— El sexo sagrado del huésped de los amos
8— Miseria degradante del propio cuerpo desnudo y fuerza reveladora del cuerpo desnudo del compañero
9— Resistencia a la revelación
10— Angelito: llega y se va
11— La elección de sí mismo como instrumento de escándalo
12— ¿Sólo un adulterio?
13— Donde empieza la nueva iniciación de un muchacho burgués
14— Reeducación para el desorden y la desobediencia
15— "Los primeros a quienes amamos..."
16— Llega el turno del padre
17— Todo milagroso, como la luz de la mañana nunca vista
18— Gracia y burlas de los "desposeídos del mundo"
19— Desayuno al aire libre
20— ¿Puede un padre ser mortal?
21— Ceremonial de un hombre, enfermo (vuelto a la niñez) con un muchacho sano (ascendido a joven hombre antiguo)
22— A través de los ojos del padre enamorado
23— Niña en el cubil de la virilidad
24— "El primer Paraíso. Odetta..."
25— De poseedor a poseído
26— Las cañas amarillas en las riberas del Po
27— "Los hebreos se encaminaron..."
28— Segunda anunciación de Angelito

Apéndice a la primera parte

Sed de muerte
Identificación del incesto con la realidad
La pérdida de la existencia
La destrucción de la idea de sí
Complicidad entre el subproletariado y Dios

Segunda parte

1— Corolario de Emilia
2— Corolario de Odetta
3— En la casería
4— Donde se describe cómo Odetta acaba por perder o traicionar a Dios
5— Pústulas
6— Corolario de Pedro
7— Ortigas
8— De nuevo ortigas
9— Vocación y técnicas
10— "Sí, en verdad, qué hacen los jóvenes..."
11— Donde se describe cómo el señorito Pedro acaba por perder o traicionar a Dios
12— Corolario de Lucía
13— Donde se describe cómo también Lucía acaba por perder o traicionar a Dios
14— Levitación
15— Investigación sobre la santidad
16— Ha llegado el momento de morir
17— Corolario de Pablo
18— Investigación sobre la donación de la fábrica
19— "Ah, mis pies desnudos..."
Anexos

"Mas hizo Dios que el pueblo rodease por el camino del desierto."

Éxodo, 13, 18.

PRIMERA PARTE

1
DATOS

Los primeros datos de esta historia consisten, muy modestamente, en la descripción de una vida familiar. Se trata de una familia pequeño—burguesa: pequeño—burguesa en el sentido ideológico, no en el sentido económico. Es, en verdad, el caso de personas muy ricas que viven en Milán. Creemos que no será difícil para el lector imaginar cómo viven estas personas, cómo se comportan en sus relaciones con su medio (que es precisamente el de la rica burguesía industrial), cómo actúan en su círculo familiar, etcétera. Por otra parte, creemos que tampoco será difícil imaginar a cada una de estas personas (y por este motivo nos permitiremos ahorrarnos algunos de los detalles habituales que nada agregan de nuevo): no son, en modo alguno, personas excepcionales, sino gente más o menos corriente.

Suenan las campanas del mediodía. Son las campanas de la vecina Lainate, o de Arese, aún más cercana. Al son de las campanas se mezclan los aullidos, discretos y casi dulces, de las sirenas.

Una fábrica ocupa todo el horizonte (muy incierto, a causa de la leve niebla que ni siquiera la luz del mediodía logra disipar) con sus muros de un verde tierno como el celeste del cielo. Es una estación imprecisa (podría ser la primavera, o el principio del otoño, o ambas a la vez, porque esta historia no tiene sucesión cronológica), y los álamos que enmarcan en largas filas regulares la inmensa extensión donde hace apenas pocos meses o años ha surgido la fábrica están desnudos, o con tenues brotes, o bien tienen las hojas secas.

Al anuncio del mediodía, los obreros empiezan a salir de la fábrica, y las hileras de los automóviles estacionados, que son centenares y centenares, empiezan a animarse...

En este ambiente, contra ese fondo, se presenta el primer personaje de nuestro relato.

Por la puerta principal de la fábrica —entre los saludos casi militares de los guardianes— sale lentamente un Mercedes. Dentro, un hombre de cara dulce y abstraída, un poco agotada: la cara de quien, durante toda su vida, no se ha ocupado más que de negocios y, quizá por motivos de salud, de deporte. Es el propietario, o al menos el principal accionista de esa fábrica. Su edad oscila entre los cuarenta y los cincuenta años: pero es muy juvenil (tiene la piel bronceada, el pelo apenas gris, el cuerpo todavía ágil y musculoso, característico de quien durante su juventud ha hecho deporte y sigue haciéndolo). Su mirada se pierde en el vacío, entre absorta, hastiada o sencillamente inexpresiva: por lo tanto, indescifrable. Entrar y salir con esa solemnidad de la fábrica que le pertenece es sólo un hábito para él. En resumen, tiene el aire de un hombre profundamente inmerso en su vida: el hecho de ser un hombre importante del cual dependen los destinos de tantos otros hombres lo hace, como suele ocurrir, inaccesible, extraño, misterioso. Pero se trata de un misterio pobre de volumen y de contrastes, por así decirlo.

Su automóvil deja atrás la fábrica, "larga como el horizonte, casi suspendida en el cielo, y toma la carretera —recién construida entre los viejos álamos— que lleva a Milán.

2
OTROS DATOS (I)

Suenan las campanas del mediodía.

Pedro, el segundo personaje de nuestra historia —hijo del primero— sale del portal del liceo Parini. (O quizá ya ha salido y regresa a su casa por las calles cotidianas.)

También él, como su padre, tiene en la frente no muy amplia (más aún, casi mezquina) la luz de la inteligencia de quien no ha vivido en vano su adolescencia en una familia milanesa muy rica. Pero en él es mucho más visible que en su padre el hecho de que la ha padecido: de modo que en vez de ser ahora un muchacho seguro de sí y acaso deportivo, como su padre, es un muchacho débil, con la estrecha frente violácea, los ojos ya envilecidos por la hipocresía, el pelo aún rebelde pero ya casi derrotado por un futuro de burgués destinado a no luchar.

En general, Pedro recuerda a algún personaje cinematográfico de las viejas películas mudas, y hasta podríamos decir que recuerda —misteriosamente, irresistiblemente— a Carlitos: sin razón alguna, a decir verdad. Pero al verlo, enseguida piensa uno que el muchacho está hecho, como Carlitos, para usar gabanes y chaquetas que le están demasiado grandes, con las mangas colgando a medio metro de las manos, o para correr tras un tranvía que nunca alcanzará, o para resbalar dignamente sobre una cáscara de banana en un barrio gris y trágicamente solitario.

Pero éstas no son más que consideraciones vivaces y extemporáneas; el lector no debe permitir que lo distraigan. Por ahora, Pedro puede imaginarse perfectamente como cualquier joven milanés, estudiante del Parini, reconocido por sus camaradas, en todo y por todo, como un hermano, un cómplice, un correligionario en su inocente lucha de clases, apenas iniciada y ya tan segura.

Pedro camina, pues, con aire malicioso y alegre, junto a una rubiecita que obviamente pertenece a su mismo nivel y a su misma tradición social y que, sin duda, es en estos momentos *su* chica. Acerca de esto no han de existir dudas: Pedro vuelve a su casa atravesando los hermosos prados de un jardín público milanés, bañados por un sol ardiente (otra impalpable posesión de quien posee la ciudad toda) y *sinceramente* ocupado en cortejar a esa camarada de escuela. Es cierto que lo hace como si cumpliera un designio penoso: pero esto se debe sólo a su secreto e inconfesable enardecimiento de tímido, disfrazado tras un humorismo y un aire de seguridad de los cuales, por lo demás, *no podría* librarse aunque quisiera. Sus camaradas, todos vestidos con corrección, aunque con cierta veleidad de fingirse vagabundos y con rostros que, conmovedores o antipáticos, ya están signados por la falta precoz de todo desinterés y de toda pureza, dejan atrás, cómplices, a la pareja. Y así Pedro y su chica se demoran junto a una mata rubia, como de espigas —si es otoño—, o tiernamente transparente —si es primavera—, bromeando; después van a sentarse a un banco apartado; se abrazan, se besan; la aparición de algún odioso testigo (un paralítico, por ejemplo, que se entrega al sol apenas consolador para él) los interrumpe precisamente en sus gestos más culpables (la mano de la muchacha está junto al sexo de Pedro, aunque en ese sexo no hay la menor violencia): pero los dos están en su derecho y su relación es, después de todo, sincera, simpática y libre.

3
OTROS DATOS (II)

Suenan las campanas del mediodía.

También Odetta, la hermana menor de Pedro, vuelve a su casa desde la escuela (el colegio de las Marcelinas). Esta pobre Odetta es muy dulce e inquietante; su frente parece un cofrecillo lleno de inteligencia dolorosa y, más aún, *de sabiduría.*

Como los hijos de los pobres, que se vuelven adultos de golpe y lo saben ya todo acerca de la vida, a veces los hijos de los ricos son precoces —viejos, con la vejez de su clase—; viven como en una especie de enfermedad, pero con humorismo análogo a la dulce alegría de los niños pobres: una especie de código no escrito, pero que todos se saben, instintivamente, de memoria.

Odetta parece empeñada en ocultar todo esto: esfuerzo que aún no ha coronado el éxito, puesto que este esfuerzo visible es, precisamente, la revelación de su verdadera alma. Si el rostro es oval y hermoso (con algunas pecas convencionalmente poéticas), y los ojos grandes, con largas cejas, y la nariz breve y precisa, la boca es, en cambio, un indicio casi perturbador de lo que Odetta es en realidad: no porque esta boca sea fea (al contrario, es muy graciosa) ; pero tiene algo monstruoso y ahí está el defecto: es tan pronunciada y peculiar que no puede uno distraerse de ella siquiera un instante, con ese labio inferior hundido, como en el hocico de los conejitos o los ratones: se trata, en suma, de la mueca burlona del humorismo —es decir, de la conciencia dolorosa y enmascarada de la propia nulidad— sin el cual Odetta no podría vivir.

Así, en estos momentos, mientras regresa caminando al mismo tiempo que su hermano Pedro, Odetta tiene todos los rasgos externos y comunes de una muchacha muy rica, autorizada por su familia (un poco por esnobismo) a vestirse y comportarse de manera moderna, por así decirlo (y a pesar de las Marcelinas).

También Odetta tiene un muchacho que la corteja: un blando y alto ídolo de su clase social y de su raza. También en torno a ellos está el grupo de los camaradas, apenas adolescentes que ya se conducen con toda naturalidad "a la manera de", sin ninguna traba: reproducciones exactas de sus padres.

La conversación entre Odetta y su cortejante gira en torno a un álbum de fotografías que Odetta aprieta celosamente, junto con los textos escolares. Un libro con tapas de terciopelo, lleno de arabescos *art nouveau* rosados y rojos. El álbum está aún vacío: evidentemente, acaba de comprarlo en una librería. Sólo la primera página ha sido inaugurada con una gran fotografía: la fotografía del padre.

El cortejante bromea un poco acerca de ese álbum, como sabiendo que es una vieja manía de la muchacha; mas cuando se muestra un poco más audaz —apenas con un gesto, con una palabra— junto a una fuente de piedra oscura, bajo los arbolillos que parecen de metal, Odetta huye.

Su fuga es elegante y pueril, absolutamente inexpresiva; pero en realidad oculta un terror verdadero. Y también en su frase, dicha entre los amigos, al cortejante enardecido que la sigue: "No me gustan los hombres", resuena la arrogancia y el elegante humorismo: sin embargo, es evidente que, de algún modo, oculta una verdad.

4
OTROS DATOS (III)

Como el lector ya habrá advertido, el nuestro es, más que un relato, lo que en las ciencias se llama un "informe". Consiste, esencialmente, en una serie de datos. Por lo tanto, su aspecto es el del "código", más que el del "mensaje". Por otro lado, no es realista: al contrario, es emblemático, enigmático... de modo que todo dato preliminar sobre la identidad de los personajes tiene un valor puramente indicativo: sirve a la concreción, no a la sustancia de las cosas.

El lector puede imaginar a Lucía, la madre de Pedro y de Odetta, en un rincón sereno y secreto de la casa —dormitorio, o *boudoir,* o salón íntimo, o galería— con tímidos reflejos del verde del jardín, etcétera. Pero Lucía no está allí como el ángel tutelar de la casa, no; está allí como una mujer hastiada. Ha encontrado un libro, ha empezado a leerlo y ahora está absorta en la lectura (es un libro inteligente y raro, sobre la vida de los animales). Así espera la hora del almuerzo. Mientras lee, una onda del pelo le cae sobre un ojo (una onda preciosa, quizá elaborada por el peluquero esa misma mañana). Inclinada hacia atrás, expone a la luz radiante los pómulos altos y como vagamente consumidos y mortuorios, con cierto ardor de enferma; los ojos, obstinadamente bajos, parecen largos, negros, vagamente cianóticos y bárbaros, tal vez por efecto de su honda limpidez.

Pero cuando se mueve, alzando por un instante los ojos del libro, para mirar la hora en un pequeño reloj pulsera (para hacerlo debe levantar el brazo y exponerlo mejor a la luz), durante un instante produce la impresión, fugaz (y acaso falsa, en el fondo), de ser una muchacha del pueblo.

A pesar de todo, su destino de sedentaria, su culto de la belleza (que en ella es, más bien, una función asumida como en una asignación de poderes), sus obligaciones para con una inteligencia iluminada sobre un fondo que persiste instintivamente reaccionario, acaso han ido endureciéndola poco a poco: como su marido, se ha hecho un poco misteriosa. Y aunque también en ella ese misterio es pobre de volumen y de contrastes, con todo es mucho más sacro e inmóvil (aunque tras él quizá se agite una frágil Lucía, la niña de los tiempos económicamente menos felices).

Agreguemos que cuando Emilia, la criada, aparece para anunciarle que el almuerzo está servido (después de lo cual desaparece de golpe, ceñuda, tras el marco de la puerta), Lucía, después de levantarse con pereza y de arrojar con igual pereza el libro en el lugar menos adecuado —quizá dejándolo caer simplemente en el suelo—, se hace la señal de la cruz rápidamente, y como abstraída.

5
OTROS DATOS (IV)

El lector debe considerar también esta escena y la que sigue en el relato como puramente indicativas. Por eso la descripción no es minuciosa ni está programada en sus detalles, como ocurre en cualquier relato tradicional o simplemente normal. Lo repetimos: este no es un relato realista, es una parábola. Por lo demás, todavía no hemos entrado en el núcleo de los acontecimientos, aún estamos en la enunciación.

La familia, aprovechando ese hermoso sol, almuerza al aire libre; los hijos acaban de regresar de la escuela; el padre, de la fábrica. Ahora están todos reunidos en torno a la mesa. El barrio residencial les consiente la paz del campo. El jardín rodea toda la casa. Han puesto la mesa en un lugar al sol, lejos de las matas y los grupos de árboles, cuya sombra todavía es un poco fresca.

Más allá del jardín está la calle, más bien un pasaje —suburbano, pero de suburbio residencial— que apenas se entrevé, con los techos de otras casas y palacetes elegantes y rígidamente silenciosos.

La familia almuerza, servida por Emilia. Emilia es una muchacha sin edad, que podría tener tanto ocho años como treinta y ocho; una italiana del norte, muy pobre; una exclusa de raza blanca. (Es muy probable que provenga de alguna región de la Baja Lombardía, no lejos de Milán, pero totalmente campesina: quizá de la propia Lodigiano, de la zona que ha dado nacimiento a una santa que tal vez se le parecía: santa María Cabrini.)

Suena el timbre.

Emilia corre a la puerta para abrir. Quien aparece ante sus ojos es Angelito, a quien podemos considerar el séptimo personaje de nuestro relato o, más bien, una especie de duende travieso. En efecto, todo en él tiene un aire mágico: los rizos espesos y absurdos, que le caen sobre los ojos, como a un perro lanudo; la cara cómica, cubierta de granos; los ojos en forma de medialuna, cargados de una inagotable reserva de alegría. Es el cartero. Y allí está, frente a Emilia, una mujer de su clase que, sin embargo, *no aprecia nada en él,* con un telegrama en la mano. Pero en vez de darle el telegrama, la interroga, con una sonrisa desbordante y dulce como el azúcar, haciendo guiños y señalando con la cabeza el jardín donde almuerzan los amos. Después, abandonando a Emilia, recluida tras su barrera de silencio, corre al ángulo de la villa y desde allí espía a quienes cumplen el rito del almuerzo de los ricos, buscando con los ojos a Odetta (a quien corteja por pura inconsciencia). Al fin, olvidándose de Odetta y de todo, con la misma rapidez con que había recordado, vuelve cómplice hacia Emilia. Hace dos alegres muecas a la criada (incluida en su cortejo a Odetta), le da el telegrama y se va, corriendo con cómica prisa, sin ansia, hacia la salida.

Emilia lleva el telegrama a la familia, que sigue comiendo en silencio al sol. El padre levanta los ojos del diario burgués que lee y abre el telegrama, donde dice: "LLEGO MAÑANA". El pulgar del padre cubre el nombre de quien lo envía. Es evidente que todos esperaban ese telegrama; por lo tanto, la curiosidad ya había sido superada antes de la confirmación. Así, todos siguen almorzando, indiferentes, al aire libre.

6
FIN DE LA ENUNCIACIÓN

El interior de la casa de nuestra familia está iluminado, aunque es la hora del té y el largo crepúsculo aún proyecta su luz, cargada del silencio de los álamos y de los prados, llanos y verdes, henchidos de agua. Como quizá es domingo, hay una pequeña fiesta cuyos invitados son casi todos muchachos. Es decir, compañeros de escuela de Pedro y Odetta.

Pero también hay señoras: las madres de estos muchachos. En la confusión (que en estos casos tiene siempre un aire elegíaco, porque la gente pierde la gravedad mísera, y a menudo odiosa, de su personalidad y se diluye en la dulzura de la atmósfera, esa atmósfera de luz eléctrica y luz solar que viene de la Baja Lombardía) aparece el personaje nuevo y extraordinario de nuestro relato.

Extraordinario, ante todo por su belleza: una belleza tan excepcional que hace casi escandaloso el contraste con todos los presentes. Observándolo bien, diría uno que es extranjero, no sólo por su alta estatura y el celeste de sus ojos, sino también porque nada hay en él de mediocre, de reconocible, de vulgar, al punto que es imposible considerarlo como un muchacho perteneciente a una familia pequeño—burguesa italiana. Por otra parte, tampoco podría decirse que tiene la sensualidad inocente y la gracia de un muchacho del pueblo... En suma, es socialmente misterioso, aunque parece sentirse muy a sus anchas con todos los demás en ese salón mágicamente iluminado por el sol.

Su presencia allí, en esta fiesta tan normal, es como un escándalo: pero un escándalo aún placentero y cargado de benévola expectativa. Su diversidad radica, en definitiva, sólo en su belleza. Y todos, señoras y muchachos, lo observan, desde luego sin demostrarlo demasiado, muy conscientes de la principal regla del juego en ese medio: no descubrirse nunca, por ningún motivo.

Dentro de los límites de la discreción más desenfadada, alguna amiga de Odetta o alguna amiga joven de su madre pregunta quién es ese apuesto muchacho nuevo. Pero Odetta se encoge de hombros. Y Lucía no hace más que dar algunas informaciones con igual desenfado, o bien se limita a una pura y simple sonrisa. En suma: nada sabremos de él. Por lo demás, no es necesario saberlo. Dejaremos, pues, inconcluso este último dato de nuestra enunciación.

7
EL SEXO SAGRADO DEL HUÉSPED DE LOS AMOS

Es una tarde de primavera avanzada (o, dada la índole ambigua de la historia, de principios de otoño), una tarde silenciosa. Apenas se oyen los ruidos —muy lejanos— de la ciudad.

Un sol oblicuo ilumina el jardín. La casa está aislada en el silencio; sin duda, han salido todos. En el jardín sólo queda el joven huésped. Está sentado en una reposera o en un sillón de mimbre. Lee, con la cabeza en la sombra y el cuerpo al sol.

Como lo comprobaremos dentro de poco —cuando, siguiendo las miradas que lo observan, nos acerquemos a él y percibamos los detalles de su cuerpo al sol— lee apuntes de medicina o de ingeniería.

El silencio del jardín en la paz profunda de ese sol impasible o consolador, entre los primeros geranios que despuntan (o bien con las primeras hojas de los granados que caen) se interrumpe por un ruido irritante, monótono, excesivo: es la pequeña cortadora de césped mecánica que siega, moviéndose aquí y allá por el parque, reiniciando cada vez sin variantes, sin interrupción, su estridor incierto.

La que empuja adelante y atrás la cortadora de césped es Emilia.

Está en un rincón del jardín, al fondo de un parque liso, llano, de un verdor casi deslumbrante, mientras el joven está en otro ángulo, cerca de la casa, bajo una pérgola de hiedra.

De cuando en cuando el ruido excesivo de la cortadora se interrumpe: Emilia se detiene un instante, tensa. Mira con fijeza al joven, con una mirada muy extraña, como de quien no tiene el coraje de mirar y al mismo tiempo es lo bastante inconsciente como para no avergonzarse de su propia insistencia. Al contrario, su mirada se nubla poco a poco, como si fuera la propia Emilia la que pudiera sentirse molesta por esa indiscreta insistencia.

¿Durante cuánto tiempo sigue andando Emilia con la cortadora de césped, deteniéndose, mirando para después reanudar la marcha, encorvada y sudorosa? ¿Y durante cuánto tiempo, inconsciente no sólo de ella, sino también de que la ignora, sigue el joven leyendo sus apuntes? Durante mucho tiempo, quizá durante toda la mañana, o sea durante la breve mañana de las casas ricas, donde las diez son todavía el alba. El sol se alza cada vez más en el cielo sin nubes, hasta hacerse ardiente en una árida paz estival.

Emilia sigue empujando con ímpetu, con torpeza, la cortadora de césped (por lo demás, ese no debería ser trabajo de ella, sino del jardinero; pero desde hace algún tiempo ha tomado a su cargo el cuidado del parque por una especie de rivalidad con el jardinero, ya que ella es hija de campesinos y viene directamente del campo).

El joven no advierte, pues, que lo miran, totalmente y casi inocentemente inmerso en su estudio —que, ante los ojos de Emilia, es un privilegio casi sagrado. Sobre todo porque ahora ha dejado los apuntes —quizá para descansar un poco— y lee un pequeño volumen, en rústica, de las poesías de Rimbaud. Y esta lectura lo absorbe aún más que la anterior.

Al principio, la mirada de Emilia, que se detiene para contemplarlo, es rápida, fugaz, y sólo puede abarcar la figura toda del huésped, con la cabeza en la sombra y el cuerpo al sol.

Pero después su mirada se agudiza y se fija durante más tiempo en aquel objeto lejano y sin reacciones: mientras se pasa el antebrazo por la frente para quitarse el sudor, explora, ceñuda, los detalles del cuerpo que se le ofrece allá, inconsciente y total.

Poco a poco, sus gestos —que parecen obsesivos tan sólo por su simple mecanicidad— se vuelven obsesivos de un modo explícito y casi ostentoso.

De modo que ese ir y venir en la humilde función de cortar el césped pierde su naturalidad, su índole de tarea cotidiana, y se convierte casi en la forma externa de una intención oscura.

Y en verdad, en esas incesantes miradas al huésped empieza a insinuarse algo turbio, insensato. A tal punto que al fin —como si ya no pudiera resistir (pero el huésped sigue sin reparar en Emilia, sumergido en su lectura y, por otro lado, socialmente, espiritualmente, tan alejado de ella)—, Emilia, teatralmente, deja la cortadora en medio del parque y entra casi corriendo en la casa. Atraviesa la sala, la cocina, entra en su cuarto, pequeño como una celda, con los lujos concedidos por sus amos y con sus pobres pertenencias abigarradas. Y allí empieza a hacer gestos que parecerían normales, pero que resultan absurdos por su frenesí y su inoportunidad. Se peina. Se levanta los pendientes. Reza (una breve plegaria, entre beata y extática). Después se sacude de su éxtasis, besa y vuelve a besar una imagen con el Sagrado Corazón, y sale. Vuelve, siempre teatralmente, al jardín, a su cortadora.

Y reinicia el ceremonial obsesivo, empujando aquí y allá la cortadora por el césped, explorando siempre con los ojos turbios e inocentes el cuerpo del muchacho. Al poco tiempo, la contemplación de ese cuerpo se le hace insoportable. Y Emilia se revuelve enfurecida contra su propia tentación.

Escapa de nuevo, pero esta vez de manera aún más clamorosa: llorando, casi aullando, como víctima de un ataque de histeria.

Pisotea el césped del jardín, como una oveja loca, y vuelve a entrar, jadeando, en la casa.

Atraviesa una vez más la sala, se precipita en la cocina, y con un gesto violento pero un poco abstraído e idiota, arranca el tubo del gas, como si quisiera matarse.

Esta vez el joven, por la fuerza de las cosas, ha debido reparar e interesarse en ella. No puede sino haber oído ese llanto, esos sollozos frenéticos; no puede sino haber entrevisto la huida de la mujer, que a todas luces pretendía ser mirada y tomada en cuenta. De modo que la sigue casi corriendo y la encuentra en la cocina. Y allí la ve entregada a sus gestos exaltados de loca. La auxilia. Le quita el tubo del gas de las manos, procura animarla, reconfortarla, encontrar el medio para interrumpir ese ciego acceso de dolor que ya no reconoce nada.

La arrastra a su cuarto minúsculo y la tiende en la cama: la tiende, mientras ya Emilia empieza a agitarse y a suspirar con afán menos frenético y a mostrar el deseo de ser calmada y consolada.

En todo esto —en el acto de alzarla, de hablarle, de tenderla en esa triste yacija—, el joven huésped tiene un aire extrañamente protector, casi maternal; como de una madre que ya conoce los caprichos de su hijo y se anticipa a ellos en una especie de amorosa conciencia.

Esa actitud suya, esa expresión de los ojos que parecen decir "¡No es nada grave!" se acentúan aún más cuando Emilia (halagada por su ternura y sus caricias, y ciegamente obediente a su instinto, ya sin tapujos), casi mecánicamente, en una especie de inspiración más mística que histérica, se levanta la falda sobre las rodillas.

Este parece el único medio que tiene, privada de conciencia y de palabras —y ya de pudor— para declararse, para ofrecer algo, como una súplica, al muchacho. Y precisamente por excesivo, todo eso tiene una pureza y una humildad de animal.

Entonces el muchacho —siempre con aire maternal, protector, dulcemente irónico—, le baja un poco la falda, como para defender el pudor que ella ha olvidado y que se le ofrece por entero. Después le acaricia la cara.

Emilia llora de vergüenza: mas no se trata de esa peculiar clase de llanto que es el desahogo infantil de una crisis ya aplacada, consolada.

Él le seca las lágrimas con los dedos.

Ella besa esos dedos que la acarician con el respeto y la humildad de una perra o de una hija que besa las manos de su padre.

Nada se opone a su amor: y el muchacho se tiende sobre el cuerpo de la mujer, prestándose a su deseo de ser poseída por él.

8
MISERIA DEGRADANTE DEL PROPIO CUERPO, DESNUDO Y FUERZA REVELADORA DEL CUERPO DESNUDO DEL COMPAÑERO

Por el camino blanco, en medio del parque verde de la villa, llegan personas leves y elegantes: una señora de la edad de Lucía, muchachas, quizá sus hijas; y montones de valijas y bolsos, todos de cueros caros y oscuros. El aire sombrío, sobre el cual brilla un sol quizá filtrado por nubes lejanas, rodea esa llegada de una atmósfera extraña, irreal. Disipada, sin embargo, por los gritos ingenuos y las exageradas manifestaciones de alegría que hasta las personas ricas y bien educadas se permiten en algunas ocasiones. Lucía y los hijos reciben a esos huéspedes cargados de valijas. Lucía parece casi desencarnada, en su severa elegancia. Todos pasan del aire fantástico del exterior, del jardín demasiado verde, al aire bien resguardado del interior, atravesando las pequeñas puertas vidrieras, centelleantes.

Corolario de esta llegada, Emilia entra poco después —o al atardecer— doblegada por el peso de una gran valija (de hombre) en el cuarto de Pedro. Allí deja la valija (con religiosa delicadeza, porque es la valija del huésped) y se marcha, devotamente.

El huésped y el hijo duermen, pues, en el mismo cuarto. Y a la noche, entran juntos en él.

El cuarto de Pedro es el de un muchacho que empieza a madurar. Todavía tiene el carácter caprichoso del cuarto de un primogénito burgués (es decir, está arreglado con el gusto que las madres atribuyen a sus hijos, a través de los cuales se modernizan: y el nido de los sueños infantiles se convierte en una mezcla de pintores *fauves,* historietas y héroes norteamericanos). Pero al mismo tiempo, el cuarto —transformándose con la edad del hijo— ya no es el de un niño, sino el de un joven superpuesto al anterior, así como dos estilos diferentes se superponen en la fachada de una misma iglesia. El nuevo estilo es muy severo y elegante, sin cosas superfluas, aunque los dos o tres muebles sean de anticuario.

Hay dos camas, desde luego, una verdadera cama de bronce, muy elegante, quizá elegida por la madre, y un diván también muy elegante (y hasta embellecido por la necesidad de disfrazarlo).

Los dos muchachos, el joven y el jovencito, se van a dormir al mismo tiempo, taciturnos, quizá un poco cansados.

(¿Esta noche es anterior o posterior al día en que ha ocurrido el encuentro con Emilia? Puede ser anterior o posterior: no tiene la menor importancia.)

Los dos entran, pues, en el cuarto. Quizá sea tarde, quizá tengan sueño, quizá su silencio obedezca —esta hipótesis es la más probable— al pudor que, no sin un sentimiento extraño y desagradable por parte de Pedro, ambos sienten al entrar juntos en el cuarto y al empezar a desvestirse.

Mientras el huésped —tal vez más experto y, en suma, más adulto— se mueve con cierta desenvoltura, el otro parece entorpecido en sus movimientos por algo que lo vuelve excesivamente concentrado, molesto, rígido. El joven huésped se desviste, como es natural, frente al muchacho: hasta quedar totalmente desnudo, sin temor, sin el menor sentimiento de vergüenza, como ocurre, o debería ocurrir, en casi todos los casos, entre dos jóvenes del mismo sexo y casi la misma edad.

Es obvio que Pedro, lo repetimos, siente un pudor profundo y antinatural, que podría explicarse (puesto que es el menor) y podría ser en él un rasgo de gracia mayor si al menos tuviera un poco de humorismo y un poco de rabia. Pero se lo ve perturbado por ese pudor. Su palidez aumenta, la seriedad de sus ojos pardos se hace mezquina, casi mísera.

Para desnudarse y ponerse el pijama, se tiende bajo la sábana, haciendo con mucha dificultad esa operación tan fácil.

Antes de dormirse, ambos muchachos cambian pocas palabras simples: después se dan las buenas noches y cada uno se queda solo en su cama.

El joven huésped —lleno de esa serenidad que no hiere a quien está privado de ella— se duerme con el sueño misterioso de la gente sana. En cambio, Pedro no consigue dormirse; se queda con los ojos abiertos, se vuelve bajo las sábanas: hace todo lo que hace quien sufre un insomnio estúpido, humillante como un castigo injusto.

9
RESISTENCIA A LA REVELACIÓN

¿Pasa algún tiempo?

En el corazón de la noche, Pedro sigue despierto, aún absorto en ese pensamiento que no lo deja dormir y que sin duda es indescifrable para él mismo.

De súbito se levanta. Y, poco a poco, por miedo de que el huésped se despierte, más aún, aterrorizado por esa idea, blanco de ansiedad, trémulo por el pánico de que lo descubran en ese acto, da unos pasos en el cuarto, se acerca al huésped y observa largamente su rostro, sus brazos, su pecho descubierto. Contempla ese sueño tranquilo, viril y cálido. Permanece así, perdido, alienado en esa contemplación.

10
ANGELITO: LLEGA Y SE VA

El joven huésped, Lucía y Odetta están sentados en el jardín, en torno a una mesa donde ondula un mantel blanco con largas flores rosadas o apenas anaranjadas.

El jardín, muy grande, con su verde césped a la inglesa, la entrada de la casa y la calle, más allá, están en un mismo plano, un ambiente único, a la misma altura.

Frente al jardín se extienden en la lejanía, a la izquierda, los últimos, nebulosos suburbios con paredes de fábricas blancas y diáfanas como garzas, y a la derecha la calle con sus villas y sus palacetes duros, oblicuos, silenciosos.

Todo está sumido en una paz muda donde flotan sonidos llenos de vitalidad y de profunda, íntima dulzura.

En este reposo silencioso del huésped con Lucía y Odetta —que no hablan, o sólo intercambian palabras triviales que quieren decir otras cosas, oscuras o quizá inexpresables— llega inesperadamente, ejecutando una especie de *solo* un poco absurdo y ciertamente arbitrario, el cartero de los rizos, entre inocente y descarado, como enviado por milagro desde la ciudad lejana. Llega con el correo del mediodía, consistente en folletos y sobres sin cerrar que nadie espera ni abre.

Surge por el camino, con sus confieras esfumadas, atraviesa la puerta del jardín, avanza apareciendo y desapareciendo tras la vegetación, entra por el portal de la villa.

Ya es bien sabido en la casa que corteja a Odetta: es un cortejo inocente, hecho como por instinto, por magia; todos lo saben y se divierten con el espectáculo: es una breve tradición vespertina.

Los ojos risueños de Angelito, en forma de medialuna, se vislumbran entre las hojas ralas (porque el otoño las hace caer o porque apenas despuntan) y comunican una pura y simple felicidad.

He aquí que llama a la puerta, dice alguna broma muda a Emilia (que lo desaprueba en todo y sale a recibirlo de mal grado, con los ojos bajos) y enseguida se va, cantando, olvidándose de mirar a Odetta, como atraído por el sol de la existencia cotidiana que brilla sobre la lejana ciudad.

11
LA ELECCIÓN DE SÍ MISMO COMO INSTRUMENTO DE ESCÁNDALO

Quizá todavía es la misma noche en que hemos dejado a Pedro contemplando al huésped dormido. (Lo subrayamos por última vez: los hechos de esta historia son coincidentes, contemporáneos.)

Ahora Pedro está tendido en su cama, pero aún sin dormir. Lo mantiene despierto su pensamiento febril... Es un hombre que lucha: procura explicarse qué lo perturba con tan inesperada brutalidad.

De pronto se levanta casi bruscamente, arrastrado por la fuerza misteriosa que esa noche ha nacido dentro de él. Se levanta o, más bien, vuelve a levantarse. Y se acerca temblando a la cama en que duerme el huésped.

Lo hemos dicho: Pedro tiene todos los rasgos de la psicología y hasta de la belleza burguesa. Es más bien pálido, y se diría que su buena salud se debe tan sólo al hecho de que lleva una vida muy higiénica: hace gimnasia y deportes. Pero esa palidez tiene algo de hereditario —o más bien de impersonal. Lo que en él es pálido es otra cosa: la humanidad, el mundo, su clase social.

Sus ojos son muy inteligentes: pero su inteligencia está como enturbiada por una enfermedad intelectual, de la cual Pedro no se da cuenta, resarcido como está por la seguridad que su nacimiento le ofrece al comprender y actuar.

Por eso, existe un obstáculo inicial que le impide, fatalmente, comprender y sobre todo admitir lo que ahora le sucede. Para poder ejercitar, realmente y con sentido de la realidad, su inteligencia, debería rehacerse de pies a cabeza. Es su clase social la que vive una vida verdadera en él. No es comprendiendo o admitiendo, sino sólo actuando, como podrá aprehender la realidad que le ha sido sustraída por su razón burguesa; sólo actuando, como en sueños, o más bien, actuando antes de decidir.

Ahora tiembla frente a la cama del huésped. Y como obedeciendo a un impulso más fuerte que él (y que sin embargo surge de su interior), el mismo impulso que lo ha hecho levantarse de la cama, ahora hace algo que, un momento antes, no habría siquiera soñado con poder hacer o, mejor dicho, con *querer hacer.*

Poco a poco levanta la ligera manta posada sobre el cuerpo desnudo del huésped, deslizándola sobre sus miembros. La mano le tiembla y casi sale un gemido de su garganta.

Y tras ese ademán que lo descubre hasta el vientre, el huésped se despierta. Mira al muchacho inclinado que hace sobre él algo tan absurdo, y de pronto sus ojos se llenan de esa luz que ya le conocemos... esa luz de padre colmado de una confianza maternal... que a la vez es comprensiva y dulcemente irónica.

Pedro levanta los ojos del vientre, ya descubierto hasta el primer vello del pubis, y encuentra esa mirada. No tiene tiempo de comprenderla: la vergüenza y el terror lo ciegan. Llorando y escondiéndose la cara, se arroja sobre su cama y hunde la cabeza en la almohada.

El huésped se levanta, va a sentarse al borde de la cama de Pedro: allí permanece un rato inmóvil, mirando la nuca sacudida de sollozos. Después —con la camaradería de un coetáneo—, lo acaricia.

12
¿SÓLO UN ADULTERIO?

El huésped está allá, lejos, solo, entre las plantas acuáticas, los grupos de árboles podados y llenos de brotes.

Pero ya hace un calor de primavera avanzada: se empiezan a recordar los profundos silencios, las ardientes y placenteras horas vespertinas del verano. También acuden a la mente las tardes antiguas, de los siglos pasados (una campana, apenas perceptible, pero nítida, indica el mediodía): los ramajes todavía secos, o apenas veteados por el verde de las primeras hojas, sobre el color herrumbre, sobre el color sangre, sobre el triste amarillo, son apenas como un bozo, mas se siente que son la naturaleza, no representada, sino insinuada tras las escenas de piedra de los baptisterios románicos, figuraciones macizas y poderosas de una vida cotidiana, vivida a lo largo de los afluentes del Po y, precisamente, caldeada por un sol como éste y circundada por bosquecillos igualmente frágiles y lechosos.

El joven huésped está semidesnudo: corre, jugando con un perro, a la orilla de una especie de estanque intensamente verde: un bajío junto al curso del Ticino. Es vivaz, fuerte y alegre como un chico mientras corre adelante y atrás, o se zambulle en el agua, con una rama en la mano, cosa que enloquece de alegría a su amigo el perro. Lucía mira al huésped que juega allá, en el abra. Está sentada en una especie de elevación y tiene a sus espaldas un prado soleado en cuyo fondo, sobre elegantes pilares, se alza un chalet. Allí, protegida de toda mirada extraña por la vehemente espesura de la vegetación, Lucía permanece largo tiempo contemplando, inexpresiva, al muchacho que juega. Inexpresiva como quien hace con intensidad difíciles cálculos mentales que parecen a punto de resolverse, a juzgar por cierta luz de los ojos. El resultado de estos cálculos, por el momento, es que Lucía atraviesa el prado y entra lentamente al chalet.

Allí, en la penumbra, mira con atención a su alrededor. Hay una alcoba pequeña, separada por una gruesa cortina, La rica familia milanesa ha querido tener allí, en ese lugar, una casa casi vacía; un espacio elegante donde acampar casi con incomodidad. La cortina está descorrida y se entrevé, en un ángulo, una cama estrecha, con gruesas mantas oscuras. Sobre las mantas oscuras resaltan, en la luz que se filtra por los postigos, las ropas del muchacho: ropas estivales, casi todas claras.

Lucía las observa largamente, sumida en su pensamiento, rápido y complicado, que se le trasluce en los ojos, como hace un rato, cuando miraba al muchacho que jugaba en el bosquecillo.

Después, poco a poco, con calma —y con esa luz en los ojos que no parece sino el resultado final y positivo de un cálculo tranquilo— se acerca a las ropas que blanquean casi con violencia, arrojadas al azar sobre la cama. Se inclina, se arrodilla ante ellas.

Son la camisa del joven, sus zapatos, su reloj, su slip, sus pantalones.

Lucía los contempla.

Las ropas están allí, inocentes bajo su mirada, como abandonadas.

Observarlas es muy fácil, porque no oponen ninguna resistencia: al contrario, se ofrecen casi con demasiada, indefensa humildad.

Su slip está enrollado, como un trapo de piso; los pantalones yacen alargados sobre la manta rústica, como si los llevara un hombre con las piernas abiertas, profundamente dormido; la remera es de una blancura antinatural, demasiado pura. Esas telas parecen las reliquias de alguien que se hubiera marchado para siempre.

Quizá este pensamiento —"y cuando miró dentro, vio los lienzos solos" ...— angustia el corazón de Lucía; no retiene el ademán con que se lo aprieta o la mueca de dolor que le contrae la boca, como en una especie de nostalgia: nostalgia por algo que ha perdido sin haberlo poseído nunca.

O tal vez la contemplación insistente de esos objetos insignificantes es para ella una especie de revelación. Gracias a la cual comprende de improviso quién es realmente —ahora que él no está presente— el que los usa, el que los ha caldeado con la tibieza natural de su cuerpo, el que ahora parece haberlos abandonado allí, sin intención, para que den testimonio de él.

Poco a poco los ojos de Lucía pierden esa indiferencia contemplativa y se llenan de ternura. Esas, es cierto, son las ropas de un joven que podía ser su hijo: la ternura que suscitan en ella es, pues, una especie de fetichismo materno.

Las toma en su mano, las contempla y, quizá, las acaricia: su mano pasa con impúdica naturalidad sobre las partes de las ropas que jamás podría tocar cuando el joven las lleva. Repite esos ademanes muchas veces, sin perder su dignidad, como una madre que cura las heridas de su hijo. Pero esos gestos, repetidos, poco a poco la arrastran fuera de sí. Ahora está como Pedro, poseída de un sueño nacido dentro de ella misma, incomprendido y rechazado. *Para realizarlo también ella debe actuar antes de decidir*... Se dirige de nuevo hacia la puerta. Mira otra vez al muchacho, que corre allá, entre los ramajes que, por exceso de luz, han perdido el color.

En el silencio del mediodía se oyen claramente los ladridos de Barbin, el perro.

La mujer mira al muchacho lejano y su mirada se hace cada vez más turbia: ya no es un cálculo lo que remolinea en su interior, sino algo que parece un rezo. Como un autómata, gira sobre sí misma, sube la escalerilla exterior, llega a la terraza. Allí se extiende —sobre el pavimento de madera oscura— como lo hace todos los días: pero no consigue permanecer tendida, aplastada entre el pavimento desnudo y el cielo imposible. Se levanta, se arrodilla, se asoma por el parapeto y mira de nuevo hacia allá, hacia el joven, entre la vegetación.

Allí sigue él, inalcanzable, jugando, nadando, corriendo entre matas y troncos.

Entonces Lucía se quita lentamente el vestido y permanece desnuda sobre la terraza, tras el pequeño parapeto. Quedarse así desnuda, anticipando los baños de sol, quizá sea también un hábito en ella. Y sigue mirando al joven que todavía no repara en ella, abstraído en su carrera bajo la luz enceguecedora.

Hasta que llega el momento en que él se cansa de sus juegos y de sus baños y avanza hacia el chalet, pero muy despacio, sin dejar de jugar con el perro. Es evidente que su intención es entrar y quedarse otro rato con Lucía, charlando o leyendo juntos algún libro.

Con un rápido ademán, Lucía toma su vestido, como para ponérselo. Pero después, aquella incierta luz de un cálculo apenas esbozado retorna a sus ojos, fijos en las baldosas rojas de la terraza: la decisión de permanecer desnuda y de mostrarse desnuda ante él ya estaba tomada. Con la misma ingenuidad casi histérica y la aquiescencia de animal insensible que habían dominado la resolución de Emilia, o la de Pedro, pocos días antes (o después).

Naturalmente, a diferencia de Emilia, Lucía combate contra esa determinación: el pudor y la vergüenza —que su clase social vive en ella— están a punto de readquirir el dominio; entonces debe luchar contra ese pudor y esa vergüenza. Y una vez más, para vencer los obstáculos de su educación y de su mundo, debe actuar antes de comprender.

De repente aprieta con el puño el vestido y lo arroja más allá del parapeto, hacia el estanque, hacia el bosquecillo. Y lo mira allá, en el fondo, entre hierbas y zarzas, irrecuperable: su presencia en ese sitio es hondamente significativa, su pérdida y su inercia tienen la violencia expresiva de los objetos en los sueños.

Ahora Lucía está desnuda: *se ha obligado a estarlo.* Ya no puede tener arrepentimientos o vacilaciones. Se vuelve: el muchacho ya está en el terreno cubierto de matas de hierba bajo el chalet. Ella lo ve. Lo ve entrar y después lo ve salir de nuevo, mirar en torno a sí, llamarla.

Como un mártir, asomándose apenas por el parapeto, Lucía le grita: "¡Estoy aquí!" Él se vuelve, le sonríe con toda la inocencia y la normalidad de su juventud y sube ágil la escalerilla que lleva a la terraza. Así aparece contra el cielo: sus ojos la miran enseguida.

Lucía sostiene durante un instante esa mirada, invocada, anhelada: pero sólo un instante.

El mecanismo que ella misma ha puesto en marcha le consiente avergonzarse ante él. Corre y se acurruca contra el parapeto, tapándose el vientre con las rodillas y el pecho con los brazos.

El placer de haberse hecho violar por esa mirada, de haberse perdido y degradado voluntariamente, coincide con una vergüenza que puede ser casual y legítima: la de haber sido sorprendida mientras tomaba su baño de sol en la terraza. Representa ese papel, esmerada y seria como una niña: pero lo representa mal, conscientemente. En verdad, ha comprendido que si demuestra una vergüenza excesiva, verdadera, de inocente tomada de sorpresa, el huésped podría apartar de ella su mirada, divinamente degradante, y hasta marcharse pidiendo excusas. A la vergüenza real que siente —y que la sofoca— y a la falsa que representa debe agregar, pues, como puede, una coquetería que pronto adquiere la lacrimosa torpeza y el turbio impudor de una invitación: una sonrisa ridículamente infernal en los ojos extraviados, que pronto olvidan toda ficción y se fijan desesperados en el joven.

Pero él... tiene esa mirada suya, natural, comprensiva, quizá velada por un poco de ironía y a la vez por una enorme, dulce, protectora fuerza de padre. Se acerca a la mujer que se aprieta cada vez más contra el parapeto, tapándose, bajando la cabeza. Se inclina sobre ella y le acaricia el pelo: y bajo esa caricia, Lucía se atreve a levantar los ojos hacia el huésped, llenos de una mirada deplorablemente mendiga.

13
DONDE EMPIEZA LA NUEVA INICIACIÓN DE UN MUCHACHO BURGUÉS

En el cuarto de Pedro, el joven huésped, junto a Pedro, hojea un gran libro de ilustraciones brillantes a la luz de la tarde, que cae poderosa sobre las páginas coloreadas. Pedro mira esas reproducciones de una pintura que no conoce y que, quizá hasta ahora, por influjo de su profesor de historia del arte en el Parini, había ignorado o desaprobado. (En efecto, en sus ojos se percibe la atención de quien descubre algo, después de un recelo inicial, casi con gratitud.)

El cuadro que los dos muchachos miran tiene colores muy resueltos. Colores puros: si se lo observa con atención, es una red de contornos que dejan superficies libres, triángulos, rectángulos combados, como extendidos sobre una superficie curva: sobre esta superficie se expanden esos colores puros, azul de Prusia, rojo. Puros pero muy discretos, casi en sordina, como velados por una pátina. La cartulina sobre las cuales se han extendido esas acuarelas o esas témperas —aunque con riqueza y profundidad constructiva de óleos— está amarillenta: pobremente amarillenta. Parece oler a viejo, a moho, a biblioteca. Aunque a tal punto absurdo, libre, abierto, el cuadro es muy severo y sus colores puros no son los de los *fauves.* ¿Qué cuadro es? La fecha puede situarse sin duda entre 1910 y 1920. No pertenece a la civilización del cubismo, a su suntuosidad. Es escueto, extremadamente escueto. Quizá pertenece al futurismo, pero no al dinámico y sensual futurismo italiano. Algo ingenuo y popular, es decir, infantil, podría hacer pensar en el futurismo ruso, en algún pintor menor, amigo de Eisenstein, de Sklovsky o de Jakobson, que hubiese trabajado entre Moscú y San Petersburgo; o quizás en Praga, como cubista. No, aquí está la firma: Lewis, un amigo de Pound, un norteamericano de los años del imaginismo. Un cuadro gráfico, con superficies coloreadas, construido como una perfecta máquina y tan riguroso que ha reducido la pintura al hueso.

Casi al mismo tiempo, Pedro y el joven huésped apartan los ojos de la reproducción y se miran con esa misteriosa relación, nacida en la noche...

Pero algunas voces que llaman desde fuera interrumpen la soledad de ambos: voces de muchachos, frescas y juveniles, un poco vulgares.

Pedro y el huésped se apartan del calor de sus cuerpos sentados uno junto a otro, con el libro Galeotto sobre las rodillas, y salen al jardín. Se asoman al parapeto que da a la calle y ven a un grupo de amigos y compañeros de escuela de Pedro.

"¡Aquí estamos!", gritan; y los dos atraviesan casi corriendo el jardín para recibirlos en la verja.

14
REEDUCACIÓN PARA EL DESORDEN Y LA DESOBEDIENCIA

Los dos jóvenes, Pedro y el huésped, juegan a la pelota en una cancha de fútbol, con los demás muchachos, los amigos de escuela de Pedro (arquetipos de la vida del Parini). El aire tiene la máxima limpidez lombarda (y hasta un son de campanas de las tierras septentrionales). La vida parece haber perdido las trabas, obstáculos, molestias, maldades cotidianas. En esa serenidad, se desliza como el aceite. Es la vida del joven Pedro.

Como entregados a una euforia inconsciente, él y sus amigos juegan sin proponerse ganar. La alegría es la del juego por el juego: aun los que no tienen la menor condición para jugar, se complacen en algunas fáciles proezas en las cuales consumen la mañana de su juventud.

Como ocurre algunas veces, Pedro, de familia tan rica, no ha tenido el dinero necesario para equiparse de la mejor manera para el fútbol: tiene los pantalones y la camiseta que se compran en las tiendas baratas y los zapatos de fútbol (debe ser una tradición para él) le hacen daño porque un clavo ha atravesado la suela. A tal punto que, cojeando y de muy mal grado, corre al borde de la cancha para quitarse un zapato y examinarlo. Pero una vez allí, sobre esa hierba cuidada, rodeada por la calle, los muros blancos e inmaculados y, más lejos, el anfiteatro griego del suburbio, siente como una especie de beatitud. Ni la mirada ni la vida encuentran allí ninguna resistencia. Se tiende boca arriba: muy pronto, ese momento de paz se vuelve soledad y alienamiento.

El huésped también se aparta del grupo que juega —con esas caras de jóvenes ya viejos— y se sienta junto a Pedro. Así, con el placer de repetir cien veces las mismas cosas, orgullosos de su propia rebeldía ante toda tradición, henchidos de una pasión limpia y profunda —*que sólo se tiene una vez en la vida*— los dos amigos empiezan a hablar de literatura y de pintura.

15
"LOS PRIMEROS A QUIENES AMAMOS..."

Los primeros a quienes amamos
son los poetas y los pintores de la generación anterior
o de principios de siglo; en nuestro ánimo
toman el lugar de los padres, aunque se mantienen
jóvenes como en sus fotografías amarillentas.
Poetas y pintores para quienes ser burgueses no era vergüenza ...
hijos envueltos en vicuña y fieltros...
o con pobres corbatas que sabían a rebelión y a madre.
Poetas y pintores que habrían llegado a ser famosos
a mediados del siglo,
con algún amigo desconocido de gran valor,
pero, quizá por miedo, reacio a la poesía
(poeta verdadero, muerto prematuramente).
¡Aceras de Viena o Viareggio, riberas
de Florencia o de París
que resonaron bajo aquellos pies de hijos,
calzados con gruesos zapatones!
¡La ráfaga de la desobediencia sabe a ciclamen
sobre las ciudades a los pies de los poetas jóvenes!
Los poetas jóvenes que charlan
después de una vil borrachera de cerveza
como burgueses, independientes locomotoras abandonadas pero ardientes,
obligadas, durante cierto tiempo,
a aprovechar la falta de prisa de la juventud
sobre troncos ciegos:
seguras de poder cambiar el mundo pútrido
con cuatro palabras apasionadas y un paso de revoltosos.
Las madres como madres de pájaros
en las pequeñas casas burguesas
entrelazan el jazmín del aire
con el significado de la luz privada de una familia,
y de su puesto en una nación llena de fiestas.
Las noches, así, resuenan sólo con los pasos de los muchachos.
La melancolía tiene infinitas aberturas
(infinitas como las estrellas en Milán o en otra ciudad)
por las cuales envían su aire de estufa encendida.
Las aceras corren a lo largo de casas del siglo XVII,
casas desconchadas con destinos sacrosantos
(calles de aldea convertida en ciudad industrial),

con un romántico, lejano olor a establos helados.
Es así como los poetas jóvenes adquieren la experiencia del vivir
y pueden decirse lo que se dicen los demás,
los jóvenes no poetas (también ellos señores de la vida y de la inocencia)
con madres que cantan
en los ventanucos de los patios internos
(pozos hediondos para las estrellas no vistas).
¡Dónde se han perdido esos pasos!
No basta una severa página de memorias;
no, no basta quizá el único poeta no poeta,
o pintor no pintor,
muerto antes o después de una guerra,
en alguna ciudad de las transferencias legendarias,
tiene en sí aquellas noches, con verdad.
Ah, aquellos pasos de los hijos
de las familias mejores de la ciudad
(aquellas que siguen el destino de la nación
como una horda de animales sigue el olor
—aloe, canela, barba cabruna, ciclamen— en su migración),
aquellos pasos de poetas
con los amigos pintores, que hacen resonar las calles
mientras hablan y hablan...
Pero si este es el esquema, otra es la verdad.
Reproduce, hijo, a aquellos hijos.
Ten nostalgia de ellos cuando cumplas dieciséis años.
Pero empieza enseguida a saber
que ninguno ha hecho revoluciones antes que tú;
que los poetas y los pintores viejos o muertos,
a pesar del aire heroico con que los aureolas,
son inútiles para ti, no te enseñan nada.
Disfruta de tus primeras ingenuas y obstinadas experiencias,
tímido dinamitero, amo de las noches libres,
pero recuerda que tú estás aquí sólo para ser odiado,
para derribar y matar.

16
LLEGA EL TURNO DEL PADRE

En su cama deshecha, el padre sufre horriblemente. Al principio, su dolor es todavía inconsciente: en efecto, sigue durmiendo, desvariando en ese sueño del cual, entre gemidos, parece querer librarse. Poco después despierta y adquiere lentamente conciencia de que su dolor no es una pesadilla, sino un dolor físico y real.

Entonces, penosamente, se decide a levantarse de la cama muy despacio, para no despertar a Lucía.

Atraviesa el corredor casi a tientas y llega al cuarto de baño. En él están abiertos los postigos, y a través de una abertura de la cortina irrumpe la luz deslumbrante y ya firme del amanecer, como si fuera mediodía. Humilde y suprema. Pero ese sol tan maravilloso —que, *por accidente,* inunda el vacío blanco y vil de la casa con la misma inocencia con que brilla en el cielo o entre las cosas de la naturaleza— carece de toda realidad para el padre: apenas si se siente desagradablemente deslumbrado; o bien ese sol no es para él sino algo que parece acrecentar su dolor hasta el vértigo.

Así, cubriéndose los ojos con la mano, procura arrojar de sí ese mal, mientras en lo alto, encima de él, que ni siquiera tiene fuerzas para mantener erguida la cabeza, el sol sigue brillando —a través de la estrecha ventana del baño— en la breve, nítida, radiante franja de jardín entrevista por la abertura de la cortina.

Sólo cuando se siente un poco aliviado, el padre empieza a adquirir conciencia del milagro de ese resplandor.

Y su mano, que aún parece autónoma de su voluntad, se posa insegura en el alféizar, toca los vidrios, descorre la parte de la cortina todavía cerrada sobre esa cosa consoladora y asombrosa que es la luz de esa hora, nunca vista.

Así aparece todo el jardín, tras la casa, el gran parque verde, los grupos de laureles y de abedules: un rincón silencioso del mundo descubierto por ese sol dulce, profundo, no visto ni gozado por nadie.

Entonces el padre (en su vida ha hecho una cosa semejante) se aparta de la ventana, sale del cuarto de baño, vuelve a la penumbra desolada de la casa, la atraviesa a tientas, aún sufriente, hasta que abre la gran puerta vidriera del jardín y se interna en él. Mientras camina por la hierba mojada, buscando entre las plantas, tiene el rostro iluminado por el sol radiante —un rosado que es pura luz—, una leve sonrisa extraviada y casi teatral: tal es su encanto. Camina como un extraño en un lugar nunca visto.

En verdad, es la primera vez que repara en esos árboles, bañados por una luz que está fuera de las tradiciones de su experiencia. Parecen animados, como seres conscientes: conscientes y —al menos en esa paz, en ese silencio— fraternales. Pasivos bajo la luz que los baña como un milagro natural; el laurel, el olivo, la pequeña encina y, más lejos, los abedules parecen contentarse con una mirada para retribuir esa atención con un amor infinito e infinitamente preexistente: y lo dicen, literalmente lo dicen, con su simple presencia, dorada y vivificada por la luz, que se expresa sin palabras, sólo consigo misma. *Presencia que no tiene significado y que al mismo tiempo es una revelación.*

Pero evidentemente no hay proporción entre los milagros revelados y todas las demás cosas que se hacen en la vida. Sin embargo, el padre —quizá porque son una excepción extraordinaria para él— es incapaz de persistir en la altura de esa situación, de seguir luchando con ese estupefaciente amor del sol: el frío lo hace temblar penosamente bajo la tela liviana de su pijama, tiene los pies mojados de rocío y el dolor vuelve a atenacear sus vísceras.

Así —todavía con su sonrisa extraviada y avara en los labios— entra de nuevo en la casa.

17
TODO MILAGROSO, COMO LA LUZ DE LA MAÑANA NUNCA VISTA

Abandonado el jardín a su luz, el padre regresa a tientas, deshaciendo su camino, al interior de la casa, hasta meterse por el corredor tristemente iluminado por la luz eléctrica. Pero como retenido por un pensamiento súbito, se detiene ante la puerta del dormitorio de su hijo.

Una vez más, su impulso es algo mecánico e inspirado: una especie de curiosidad que nunca ha sentido y acerca de la cual es incapaz de preguntarse nada: muy despacio, abre la puerta.

En el dormitorio, *esa luz,* que todavía no ha agotado su misión sin vínculos con las cosas del mundo, entra por las hendiduras de la gran persiana y delinea al huésped y al hijo, que duermen en la misma cama.

El sueño los ha desordenado: pero con un desorden lleno de paz. Los cuerpos, medio descubiertos, están entrelazados: pero los separa el sueño, los miembros están cálidos de una vitalidad ciega y tibia, y al mismo tiempo no parecen tener vida.

El padre permanece largo tiempo mirando, enternecido, esta aparición cuyo significado ignora y que, de algún modo, también es reveladora.

Al fin se aparta, cierra muy despacio la puerta, como un ladrón, y vuelve a su cuarto.

Lucía duerme con su sueño ligero. La cama del padre está desagradablemente deshecha. Se mete en ella, pero no consigue volver a dormirse. Algo que no tiene nombre, pero sí una lucidez insoportable, lo obliga a permanecer con los ojos abiertos, pensando, quizá, en una vida cuyo sentido, después de haber sido trastrocado, permanece en suspenso. ¿Qué hacer?

Al fin, arrebatado por una especie de loca impaciencia, sacude a Lucía y la despierta.

Como Lucía está en condiciones de oír —perdido todo sacro temor del absurdo y del ridículo— le pide que hagan el amor: mas aún, se lo exige.

Lucía no se da cuenta de lo que ocurre — él ya está encima de ella, exacerbado, como un ciego que corre a tientas: no importa lo que pueda pensar ella. Pero Lucía, aterrorizada, ya se ha sumido y perdido en un interrogante que abarca toda su vida futura, algo que, en el momento en que sucede, parece irremediable: una luz nueva que ilumina el pasado sin sombra de racionalidad y de piedad.

El padre, apretándose contra el vientre de ella, besándola con violencia ridícula en el cuello y la boca, se prepara a hacer el amor ciegamente, sin preocuparse de ella, como en otras tantas ocasiones. Pero al fin debe rendirse a la postración a que lo ha reducido, trémulo, su terrible dolor matinal: todavía permanece un instante sobre Lucía, como un cuerpo muerto. Después se aparta, sin mirarla, y vuelve a echarse, humillado y todavía exaltado, en su cama.

Allí se queda, de nuevo víctima de los accesos de dolor que procura ocultar, pálido, exhausto hasta la debilidad, agotado, mirando el vacío ya lleno por el aliento de la luz, que ha dejado de ser la luz maravillosa de la aurora y se ha convertido en el resplandor repugnante de un día cualquiera.

18
GRACIA Y BURLAS DE LOS "DESPOSEÍDOS DEL MUNDO"

La mañana ha avanzado, el sol está fuerte. Los árboles han perdido su misterio: aquel sentido de fraternidad (han vuelto a encerrarse en su simple silencio salvaje e inexpresivo, oprimidos por algo más grande que ellos mismos y a lo cual se entregan, humildes).

En este sol ya alto (alto para el amo que duerme hasta tarde, aunque en realidad no son más que las nueve de la mañana) llega el cartero Angelito con su alegría de otros mundos, de otras poblaciones.

Emilia le abre la puerta. El cartero le entrega el primer correo. Ella lo toma. Sigue el breve diálogo mudo, habitual entre ellos. Angelito hace unas cuantas muecas de payaso, que sobre todo lo hacen reír a él mismo. Y como de costumbre él, lazarillo, se burla de la criada campesina...

Pero esta vez, ¡milagro!, Emilia abre la boca, emite un sonido humano, articula unas palabras... Como si se tratara de un asunto de Estado, el cartero de los rizos se entera de que existe un problema del cual se convierte en confidente.

Dichoso por esa nueva perspectiva que le ofrece la vida, Angelito sigue a Emilia, con la cara de las grandes ocasiones. Emilia se dirige hacia el interior de la casa (tan grande que se podría correr por sus cuartos en bicicleta, como dice Angelito). Al fin llegan al lugar donde se lustran los zapatos. Los zapatos del huésped (por lo demás, casi inmaculados en su color claro) están allí, interrogantes, frente a los cuatro ojos que los miran. Son de una clase que Emilia desconoce: zapatos modernos, altos hasta los tobillos, hechos de un material que no es desde luego el cuero, pero tampoco la gamuza: ¿cómo limpiarlos? Este es el problema. Pero los ojos de Angelito son risueños: conoce las cosas modernas y sabe que para esos zapatos da buen resultado una pomada especial, pero que también sirve una pomada cualquiera, inclusive la brillantina para el pelo. Recelosa, Emilia hace la prueba; y los dos, aliados por una vez, se dedican a los sagrados zapatos.

Cuando las cosas parecen arreglarse y el problema encontrar feliz solución, Angelito se va como ha llegado: olvidado de todo, desaparece hacia los otros lugares, las demás gentes, los otros mundos de los cuales ha sido enviado.

Emilia sigue limpiando, amorosamente, los zapatos. Terminada su delicada tarea, muy despacio, como si llevara una ofrenda secreta, atraviesa el corredor (por el cual, al alba, había pasado el padre) y los deja ante la puerta del cuarto de Pedro y el huésped.

19
DESAYUNO AL AIRE LIBRE

Toda la familia —como en los buenos días de verano, cuando todavía no han empezado las vacaciones— desayuna en el jardín. Emilia sirve la mesa.

Todos están callados. El único ruido —que parece fulgurante— es el de una estúpida radio lejana.

Aunque ocultan un secreto no participado, las miradas que Lucía, Pedro y Emilia sólo tienen para el huésped están llenas de vacilación y de pureza. Sólo Odetta, recluida en su enfermiza palidez de conejo blanco, parece ignorarlo: pero lo hace casi de modo manifiesto. Y esto la perturba. Lo cierto es que es la única perdida en otros pensamientos, la única que no mira al huésped. Porque también el padre —después de los sucesos de la noche— lo mira con ojos que nunca ha tenido antes.

20
¿PUEDE UN PADRE SER MORTAL?

El padre, enfermo, está tendido en la cama. Lo rodean su mujer, sus hijos, el huésped. Todos están reunidos allí, siguiendo en silencio los ademanes exactos y consoladores del médico (en este momento pone una inyección hipodérmica). La enfermedad del padre no es grave: pero el padre está como fuera del mundo, abandonado a una especie de misteriosa haraganería: convertido en niño por la enfermedad y el dolor, que en algunos momentos es insoportable y en otros cede. En todo caso, una obstinación oscura e invariable lo domina, casi a pesar de él mismo, en los ojos que buscan: el deseo de salvarse.

El médico se va. Lucía y Pedro lo siguen, en silencio. Quedan, pues, en el cuarto del padre, Odetta y el huésped. Odetta no se aparta un instante de la cabecera del padre; ha instalado allí sus cuarteles y no piensa moverse. Le hace de enfermera, fiel como una hermanita en olor de santidad. Y hay que decir que se conduce en todo *de la mejor manera.* Al propio tiempo, su ansiedad no le impide actuar de acuerdo con el imprescindible sentido del humor; además, su habitual incertidumbre para hacer las cosas se vuelve enternecedora y valiente cuando logra hacerlas bien, como en estos momentos.

Sin embargo, las miradas anhelantes del padre pocas veces se vuelven hacia ella (en quien sólo se posan de cuando en cuando, con vieja ternura): todas están dirigidas al huésped. Es al huésped a quien busca el padre, no bien su mujer y su hijo salen con el médico. Odetta lo sabe, porque desde los primeros días de su enfermedad, el padre ha manifestado una necesidad absoluta y casi infantil de tener siempre junto a sí al huésped.

Ahora, cuando lo mira, con los ojos simples de quien pide a otro un sacrificio —por un egoísmo de que él mismo es víctima—, tiene una especie de luz, casi una leve sonrisa.

La expresión de sus ojos enfermos es la de quien al fin comprende algo que lo alivia a sí mismo y, sobre todo, a quien está junto a él: algo que resuelve una situación difícil y hasta un poco ridícula.

El padre extiende su mano grande, entorpecida por la enfermedad, sobre la sábana, llega hasta un libro, lo toma, se lo lleva ante los ojos, y con la voz incierta de quien está debilitado por la anemia, después de buscar trabajosamente la página, empieza a leer:

"*Pero aun en esa faena repugnante, Iván Ilic encontró un alivio. El campesino cantinero Gerasim era el encargado de llevarse eso. Gerasim era un campesino joven, limpio, fresco...*"

Son palabras de un libro de Tolstoi, los *Relatos,* abierto en una página de "La muerte de Iván Ilic".

Fatigosamente, el padre lo tiende al huésped para que siga leyendo. El huésped toma el libro con presteza y se sumerge enseguida en la lectura:

"*...siempre alegre, sereno. Al principio, la aparición de ese hombre limpiamente vestido a la rusa, encargado de esa tarea asquerosa, perturbaba a Iván Ilic.*

"*Una vez, después de levantarse de la silla, incapaz de alzarse los pantalones, se dejó caer en el blando asiento y aterrorizado se puso a mirar sus muslos desnudos, con los músculos nítidamente destacados, sin fuerza.*

"*Gerasim entró con sus gruesas botas, esparciendo en torno a sí el grato olor del fresco aire invernal, con paso ágil y fuerte. Y sin mirar a Iván Ilic, reteniendo, para no ofender al enfermo, la alegría de vivir que le resplandecía en el rostro, se dirigió hacia la silla.*

"*—Gerasim, ayúdame, por favor. Ven aquí —dijo débilmente Iván Ilic.*

"*Gerasim se acercó.*

"*—Yo no puedo, sin ayuda... Y he despedido a Dimitri.*

"*Gerasim se acercó. Con sus brazos tan fuertes y ágiles como su paso, lo abrazó, lo levantó hábilmente, con dulzura, y lo mantuvo en pie. Con la otra mano le subió los pantalones. Quiso hacerlo sentar, pero Iván Ilic le rogó que lo llevara al diván. Gerasim, sin esfuerzo, sin asirlo siquiera, lo guió, como llevándolo en vilo, hacia el diván.*

"*—Gracias. ¡Qué bien lo haces todo!*

"*Gerasim sonrió una vez más. Quiso salir. Pero Iván Ilic se sentía tan bien junto a él que no quería dejarlo marcharse.*

"*—Por favor, acércame esa silla. Ponla bajo mis piernas. Me siento mejor cuando puedo tener las piernas levantadas. Levántame tú mismo las piernas, ¿puedes?*

"*—¿Por qué no? Claro que puedo.*

"*Gerasim le levantó las piernas y se puso a conversar con él. Cosa extraña, Iván Ilic se sentía mejor mientras Gerasim le sostenía las piernas.*

"Desde entonces, Iván Ilic llamó de cuando en cuando a Gerasim. Le apoyaba las piernas sobre los hombros y charlaba con él. Gerasim hacía todo eso con desenvoltura, de buen grado, con una sencillez y una bondad que conmovían a Iván Ilic. La salud, la fuerza, el vigor en todos los demás hombres lo ofendían; pero la fuerza, la vitalidad de Gerasim colmaban a Iván Ilic, lejos de amargarlo."

21
CEREMONIAL DE UN HOMBRE ENFERMO (VUELTO A LA NIÑEZ) CON UN MUCHACHO SANO (ASCENDIDO A JOVEN HOMBRE ANTIGUO)

El padre gime en su cama desordenada: es uno de los momentos en que las vísceras parecen subírsele a la garganta y lo convulsiona un dolor inhumano.

Enloquecido por ese dolor, se abandona a todos los actos míseros y humillantes que ningún pudor, ninguna mesura, ninguna buena educación pueden obligarlo a reprimir u ocultar.

Los ojos heroicos de Odetta lo miran impotentes. Al fin se abre la puerta del cuarto y entra el huésped. Los ojos de Odetta se vuelven hacia él, pero retornan enseguida al cuerpo sufriente de su padre.

El cuerpo del huésped es como un hálito carnal, lleno de salud física y, por lo tanto —por la crueldad de las cosas justas—, también moral. Con su cuerpo intacto, medida de otro mundo —el de la inocencia salvadora— el huésped va a sentarse al borde de la cama, dispuesto a cumplir su deber, quizá con piedad, pero sin ninguna humillante compasión.

El padre lo ha visto, como en sueños, con sus ojos turbios y llenos de la pobre abyección de quien está en las manos de los demás; ya ha hecho su cálculo y espera...

Entonces el joven —con gestos que parecen habituales— lo ayuda a librarse las piernas, una tras otra, de las sábanas. Lo hace lentamente, entre una convulsión y otra que nacen de lo hondo de las vísceras enfermas del padre, haciéndole contraer los labios, velándole los ojos, cubriéndole de sudor la frente blanca. Después, muy despacio, una tras otra, con la penosa colaboración del enfermo, apoya sus piernas sobre sus hombros, y las sostiene por los tobillos con sus manos.

Frente a él, joven campesino que lo mira con su tenue velo de ironía y con su dulce solicitud maternal, el padre, como Iván Ilic, yace tendido en el lecho, con la cabeza perdida en la cabecera, pero enalzado —al menos así lo cree— por el dolor. Mira el rostro del huésped —que no tiene la menor arruga, el menor rubor— entre sus dos pies, penosamente apoyados sobre los dos hombros. Mira la consoladora salud, la juventud, cuyo fruto parece infinito. Sonríe apenas, para sí, ante su propio dolor, ante su alienación, ante su necesidad de ayuda.

22
A TRAVÉS DE LOS OJOS DEL PADRE ENAMORADO

El sol del verano sigue allí, triunfal, en el jardín ya declinante hacia el fin de su gloria, hacia los primeros colores de herrumbre, tan poéticos entre los grises del aire lombardo.

Entre la sombra todavía cálida y el sol ya no tan ardiente, el padre está tendido en una reposera, disfrutando del mundo, lleno de dicha.

Junto al padre convaleciente están el huésped y Odetta, que leen.

Pero mientras el huésped está realmente sumergido en su lectura, Odetta finge leer, quizá con odio hacia el libro que tiene entre manos.

Sus ojos miran a su alrededor, inquietos, las cosas que para su padre están cargadas de sentido —como si estallaran en la intensidad de la luz— y para ella no son más que sombras fatigosas, dolorosas. Pero sus miradas se vuelven con frecuencia hacia el rostro sereno de su padre.

La enfermedad lo ha transformado y ha alterado —ante esos ojos de Odetta— una realidad que parecía incorruptible: *la realidad del padre omnipotente e inmortal*.

De pronto, la devoción de Odetta hacia su padre ha dejado de ser mística —como durante la larga infancia que no quiere morir— y midiéndose con la realidad se ha vuelto incierta y dramática: es el momento en que el amor aumenta o termina.

Quizá por esto las miradas de Odetta huyen de las palabras extrañas del libro e interrogan el rostro de ese nuevo padre tendido ante ella.

Y he aquí que los ojos del padre se abren, vivazmente, y se posan, como siempre, en el rostro del huésped. Odetta sigue una vez más esa mirada; pero aunque hasta este momento se había apartado enseguida del huésped para volver a su padre, ahora se detiene por primera vez a observar a ese muchacho a quien ha ignorado siempre. En el fondo, lo ve por primera vez.

El padre quiere preguntar al huésped qué lee. Una pregunta sin curiosidad, hecha por pura simpatía, por abundancia del corazón y deseo de hablar. El muchacho alza sus graves ojos celestes del librito de Rimbaud y, sin ningún asombro, con su voz un poco ronca, empieza a leer exactamente las palabras adonde había llegado...

Pero mientras él lee, Odetta, en uno de esos ímpetus silenciosos y agraciados de su vida de jovencita, se levanta de golpe, deja el libro sobre la silla y desaparece en la casa. Por poco tiempo: vuelve enseguida con su cámara fotográfica, destinada al culto de la familia y del padre: el culto conservador (tantas veces, en el curso de los siglos, confiado a las vírgenes).

Empieza a tomar fotografías ausente y obstinada: las fotografías—recuerdo de los días de la convalecencia del padre. Acerca la cámara a un ojo y, clic, fija su minúscula imagen, futura muestra rara del álbum.

Pero a diferencia de lo que habría ocurrido poco tiempo antes, Odetta no escoge como único protagonista de esas fotografías al padre convaleciente. El súbito descubrimiento —hecho a través del padre— de la presencia del huésped ya es un dato inevitable, que no sólo se le impone como una novedad, sino que también parece hacerla incapaz de dominarse.

A través del minúsculo rectángulo del objetivo, lo observa sin ser vista. Mira su rostro, sus hombros, su gran tórax, su breve regazo de joven genitor, su distracción que oculta una violencia de la cual, inocentemente, él no parece darse cuenta, o cuya naturalidad ignora.

Pronto Odetta deja de tomar fotografías y se queda mirando simplemente al huésped que, a su vez, levanta los ojos hacia ella.

Pero Odetta no lo quiere, no lo acepta. Con el furor de su gracia neurótica e impenetrable, como un ídolo, escapa: va a dejar en la casa la cámara fotográfica.

Después vuelve a salir. Se detiene, inexpresiva, ante el huésped y lo toma de la mano. Así lo obliga a seguirla. Él se levanta, obedeciendo a esa única invitación, a ese ingenuo ceremonial, y atravesando el jardín la sigue a su cuarto.

23
NIÑA EN EL CUBIL DE LA VIRILIDAD

No es, en verdad, su cuarto, sino el que tenía cuando era niña, abandonado ahora, con las cortinas medio sueltas, una cama blanca, algo rebuscada, y un arcón oscuro bajo la ventana.

El huésped se sienta al borde de la cama, un poco incómodo, porque la cama es alta y debe permanecer con las piernas abiertas y estiradas. Por eso, cuando Odetta —después de posar en él unos ojos que no contienen nada, salvo un insensato recelo de animal salvaje— se inclina sobre el arcón, toma de él sus preciosos álbumes y se vuelve, no encuentra nada mejor que ir a sentarse entre las piernas del huésped, con la espalda apoyada contra la cama. Mejor dicho, se acurruca entre ellas, pero con bastante comodidad, porque las piernas del muchacho, ceñidas por la leve tela estirada, son como dos columnas entre las cuales la salvaje Odetta puede arrellanarse con naturalidad, casi con caprichosa elegancia. Es cierto que apenas se volviera se encontraría ante esa protuberancia, inmaculada y poderosa, en el fondo de ambas columnas protectoras. Pero Odetta no se vuelve: sus miradas pasan casi suplicantes del álbum de las fotografías a la cara del huésped, que le sonríe, bondadoso en su fuerza.

Odetta levanta los gruesos globos de sus ojos hacia él, entreabriendo su boca de adenoidea hechizada, y lo interroga; después baja otra vez los ojos al álbum y lo hojea, buscando con minucia semejante a la ausencia los demás momentos culminantes de sus recuerdos familiares.

Y el huésped le sonríe. Pero de pronto una de sus manos, en un ademán natural e impensado, se posa sobre su muslo, sobre su sexo, tras la espalda de Odetta. Ante ese ademán, ella se vuelve y mira la mano —siempre con su misma ausencia minuciosa—, después alza los ojos hacia el huésped, procurando no cambiar de expresión, manteniendo en ellos la misma luz. Pero el huésped le sonríe, paternal y maternal, más cálidamente, y como si ella fuera una cosa muerta e inerte, la toma por debajo de las axilas y la levanta del suelo hasta su propia altura.

El álbum de las fotografías cae al suelo y las bocas de los dos jóvenes se unen. Es el primer beso de Odetta: lo recibe rígida y llena de su carne intensa, arrodillada, sostenida por los brazos poderosos del muchacho, para el cual es tan leve...

24
"EL PRIMER PARAÍSO. ODETTA..."

El Primer Paraíso, Odetta, era el del padre.
Había una alianza de los sentidos en el hijo
—varón o mujer—
debida a la adoración de algo único.
Y el mundo, en torno,
sólo tenía un diseño: el del desierto.
En aquella luz oscura y sin fin,
en el círculo del desierto semejante a un poderoso regazo,
el niño gozaba del Paraíso.
Recuérdalo: había sólo un Padre (no había madre).
Su protección
tenía una sonrisa adulta, pero joven
y levemente irónica, como siempre tiene quien protege
al débil, al tierno — varón o mujercita.
Has estado en este Primer Paraíso
hasta hoy: y como eres mujer
nunca perderás su recuerdo ni dejarás de venerarlo.
Serás adoradora, por naturaleza... Pero antes
de volver a ti, para advertirte contra los peligros
de la religión, quiero contarte la historia
de tu hermano, que tiene el mismo sexo que Dios.
También él, en tiempos en que era *verdaderamente* niño
(más niño aún que cuando estaba en el vientre materno
o cuando sorbió la primera leche del pecho),
vivió en ese Primer Paraíso del Padre.
El odio surgió de improviso, sin razón.
El regazo que era como un sol cubierto de nubes
dulces y fuertes, el regazo de aquel Hombre
inmenso y único como el desierto,
se convirtió en un oscuro fondo de pantalones,
se envileció, perdió la inocencia
en el recelo de no ser más que humano.
Había llegado el día
en que el puro horizonte del desierto
se pierde en un silencio y en un color menos perfecto,
y se empiezan a ver las primeras palmeras
y el primer camino aparece, mudo, entre las dunas.
Así el niño atravesó el desierto del Primer
Paraíso: que permaneció atrás, en el tiempo *soñado*

de una verde región surcada por filas transparentes
de álamos, o en una gran ciudad provinciana.
El niño cayó de cabeza sobre la tierra,
perdió el nombre de Lucifer y adquirió, al mismo tiempo,
el de Abel y el de Caín (esto, al menos, es válido para algunas tierras rosadas, mediterráneas, y para éstas, verdes,
donde las monjas lo enseñan a una Odetta laica).
Estas tierras fueron el Segundo Paraíso.
Hubo allí una madre (llamémosla adoptiva) que, en tu caso,
tuvo ricas pieles que olían a precoces primaveras.
Qué terrestre, qué dulcemente terrestre,
fue su dulzura de niña pequeño—burguesa
que no desea para sí todas las queridas cosas aprendidas,
sino para ese hijito suyo que pasea,
también él perlado por la frescura de las prímulas...
Corría un río (en tu caso, el Po) en ese Paraíso:
porque la casa donde los padres "adoptivos" viven
después del matrimonio siempre está en las cercanías de un río.
Y si no de un río, del mar o de una cadena de colinas.
Los frutos crecían por sí solos, con nombres maravillosos:
manzanas, uvas, moras, ciruelas; y las flores, las inútiles flores,
no contaban menos que los frutos: también sus nombres
eran seductores: prímulas, o girasoles,
o lirios, o muguetes y hasta orquídeas, en las fiestas.
El sol, allá arriba, era por cierto un amigo,
dulcificado por la inocente idea que la madre
comunicaba a su hijo pequeño que llevaba de la mano;
y así como nacía a la mañana, moría al atardecer,
cediendo el puesto a esas estrellas que el hijo, obediente,
apenas debía ver para abandonarlas enseguida a su silencio.
¡Pero esa madre no era inocente, como él creía!
Así, el mismo odio irracional —que había nacido por sí solo,
como un fruto o una flor, en el Primer Paraíso—
nació también en el Segundo.
Nuestra existencia no es más que un insensato identificarse
con la de los seres vivos que algo inmensamente nuestro nos acerca.
Humo, pues, la madre pecadora ante el fruto
cuyo misterio resucitaba los días del Primer Padre.
¡tan anteriores a aquellos del verde Paraíso lombardo!
Resplandeció nuevamente el sol del desierto
sobre aquella pequeña manzana, deseo de modesta existencia.
El habitual sol de cada día permanecía aparte,

aislado como en un imprevisto invierno; mientras que el otro,
estupendo, ardía: medida con la cual calcular siglos y miserias.
La madre, pues, *que no era sino su propio niño,*
mordió con maternal inocencia, con filial inconsciencia,
aquel fruto estival. Enseguida el segundo padre,
el adoptivo
—que, ante el primero, era como el exánime
sol invernal comparado con el de los Primeros Veranos—
siguió su ejemplo, débil hombre de la tierra,
fácilmente tentado y fácilmente corrompido.
Pero también con él nos habíamos identificado:
porque como nosotros mismos no podíamos existir:
podíamos existir sólo si éramos el padre, la madre.
Pecamos con sus mismas bocas, con sus mismas manos.
Y el Primer Padre nos expulsó también del Segundo Paraíso.
¡Dos son, pues, los Paraísos que hemos perdido!
Tomados de la mano de los padres nos encaminamos por las calles del mundo.
Lucifer se distinguió de Abel y siguió su destino:
acabó en la oscuridad más negra. Abel murió,
matándose con el nombre de Caín.
En suma, no quedó más que un hijo, *un solo hijo.*
Después de muchos milenios hubo la primera simiente,
y otro milenio después de este acontecimiento
fue designado un Rey patrono de los hombres multiplicados.
¡Ah, cuántas ánforas coloreadas! Debimos ganarnos el pan
y esto empezó a apoderarse de nosotros, y a perdernos
en una falsa idea de nosotros mismos, en el infierno actual.
Por ese camino, pues, se encamina tu hermano Pedro.
Mas ¿por qué, al exponerte esta Teoría de los Dos Paraísos.
he hablado de tu hermano Pedro y no de ti?
Es sencillo: porque si no existiera su historia de hijo varón,
tu propia historia no podría compararse con nada
y ni siquiera podríamos empezar a hablar de ella.
No hubo una Lucifera, ni una Abela, ni una Caína:
tú debiste permanecer, pues, en el Primer Paraíso.
O al menos, ése es el que deberías recordar, con el verdadero Padre:
y así es, en efecto. Por eso eres infinitamente más vieja
que tu padre adoptivo, del cual estás enamorada,
que tu madre adoptiva, llamada Lucía,
que tu hermano Pedro, ejemplo de la existencia toda.
Tú, pobre niña, te has identificado con cada uno de ellos:
y no sabes que existes desde antes que ellos nacieran,

única adoradora, obediente al Primer Padre.
¿Qué debería valer más: tu identificación o tu ser?
Tú no sabes elegir, tierna Odetta, porque estás ciega:
así has elegido, así has vivido. Y te debates
inútilmente, perdida entre un recuerdo demasiado hermoso
y una realidad que te lleva del sueño a la locura.

25
DE POSEEDOR A POSEÍDO

El padre y el joven huésped van en automóvil (el Mercedes que revela al amo en el padre) por los caminos asfaltados, estrechos y largos, al sur de la campiña milanesa.

Pero llegados a este punto, pensamos que es justo dejar de llamar al padre simplemente "padre" y darle su nombre, que es Pablo. Aunque un nombre de pila, un nombre cualquiera, parezca absurdo cuando se lo atribuye a un padre: en verdad, en cierto modo lo despoja de su autoridad, lo desacraliza, lo retrotrae a su vieja condición de hijo, exponiéndolo así a todos los desgraciados, oscuros y anónimos azares de los hijos.

Entre Pablo y el huésped hay un silencio turbado, aunque lo cierto es que Pablo es el único turbado; el huésped se limita a callar, delicado y obediente: él es, en verdad, el hijo, con pleno derecho, y como su calidad de padre es potencial y futura, por lo mismo se la advierte tanto más presente e indudable. De modo que tras la juvenil, distraída y generosa máscara del hijo hay un padre fecundo y dichoso, mientras que tras la máscara surcada, abstraída y avara del padre autoritario hay un hijo decepcionante y ansioso. En un tramo cualquiera del camino, un tramo desierto, el Mercedes se detiene: el padre deja el volante y baja del auto para volver a subir por el lado opuesto. El huésped lo reemplaza ante el volante, muy satisfecho, como cualquier muchacho de su edad. Es fatal: apenas reanuda la marcha, el automóvil corre a una velocidad por lo menos doble. Las catedrales transparentes de los álamos contra el cielo de ceniza, aún terriblemente frío, se lo tragan con voracidad cada vez mayor, hacia un mediodía donde no hay sol: al contrario, los campos labrados se oscurecen y ya parecen tener el color del crepúsculo. Es la Baja Lombardía, que en vez de abrir el Septentrión hacia un sur más alegre y sensual, parece rodearlo como una fosa. Pero es precisamente hacia la Baja, hacia los bosquecillos salvajes y recluidos del Po, hacia las espesuras que pueden ser tan tiernamente tibias en los primeros días, todavía helados, de la primavera, hacia donde se sienten atraídos, instintivamente, los amantes, por tradición.

La conversación que Pablo quiere iniciar es sin duda grave (el joven está un poco distraído por la conducción, por el deseo de tomar las curvas); pero le falta el valor, precisamente como si fuera un muchacho.

¿Hablar? Oh, ¿no debería, también él, *actuar antes, de decidir*? ¿Acaso no es él, ante sus hijos y su mujer, el campeón de una autenticidad que hace de un hombre un hombre burgués, esculpido en su respetabilidad y en sus reglas (ya naturales) como una estatua de mármol? Hablar de problemas, en lugar de sentimientos genuinos o de deseos, ¿no es todavía un pretexto?

El cuerpo del huésped está junto a Pablo, intacto y fuerte como el de un campesino; además, tiene ese prestigio que le da el ser un muchacho burgués y culto (es decir, con un profundo sentimiento de su propia dignidad). Es posible tocar y acariciar el cuerpo de un campesino porque no tiene defensa: es como un perro ante su amo, carece (frente a él) de principios morales que pueda defender. Sobre todo, es incapaz de ironía. En suma, es obediente, quizá a pesar de sí mismo.

Pero el cuerpo del huésped, generoso de carne pero sin blandura, abundante pero puro —todo fecundidad filial—, arde allí, junto a Pablo, frente al volante, como si estuviera desnudo, desde la gracia del tórax y los brazos tensos hasta la violencia de los muslos ceñidos por los pliegues de la tela casi estival.

El padre —¡Pablo!— lo mira y *antes de decidirlo,* lo acaricia.

Le pasa la mano —que sólo ha acariciado a su mujer o a una serie de amantes hermosas y elegantes, del modo debido—, muy levemente, sobre el pelo, el cuello, el hombro. El huésped sonríe alegre, sin el menor asombro, con su sonrisa infantil y generosa.

Más aún: se vuelve radiante hacia Pablo, dando así a la caricia que ha recibido de él una festiva naturalidad. Se muestra agradecido y recompensa a Pablo con su juvenil alegría, casi humildemente, como alguien nacido de una clase inferior: le hace entender que en ese gesto —insensato para un burgués— no hay ninguna violación. Sin embargo, en esa sonrisa no se trasluce siquiera por un instante la dulzura de quien se entrega. Al contrario, sólo hay en él la seguridad de quien da.

Esto vuelve aún más hijo a Pablo. Su indecisa caricia (después de la cual la mano se ha retraído enseguida) no es signo de posesión, sino la súplica de quien posee. Ahora bien: Pablo es uno de esos hombres habituados desde siempre a la posesión. Ha poseído durante toda su vida (por nacimiento y por herencia); jamás ha vislumbrado la idea *de no poseer.*

26
LAS CAÑAS AMARILLAS EN LAS RIBERAS DEL PO

El Po surge de improviso, en uno de sus meandros, grande como una plaza, melancólico (las aguas rizadas y amarillentas, por un principio de creciente, corren vertiginosas, en una especie de concentración devastadora, hacia Cremona, hacia Mantua, hacia Oriente).

Las filas de los álamos, cada vez más apretadas (de una espesura casi selvática) habían anunciado esa aparición. Como los campos cuadrados entrevistos entre esas filas, los álamos mismos se hacían más verdes, como si la primavera hubiera sido en ese lugar más lenta y triste. Sin embargo, un poco de sol había vencido las nubes, taladrando la penumbra estancada y uniendo el enorme anfiteatro de álamos (que se extendía por la pendiente hasta perderse de vista) a un cielo intensamente sereno.

El automóvil se detiene al borde del terraplén. El huésped y Pablo bajan, se quedan un rato inmóviles al sol. Después, Pablo, casi sonriente, ya definitivamente inferiorizado, con su rostro broncíneo surcado de arrugas autoritarias, permanece junto al automóvil, inseguro, intimidado, sin saber qué hacer, adonde ir. Pero el huésped, también sonriente —con esa sonrisa de quien no pierde nada y, al contrario, lo da todo sin mancillar con el orgullo o el desdén su cándida gracia—, baja oblicuamente, a la carrera, la pendiente todavía amarilla, seca e invernal. Cuando llega al fondo, como un muchacho que va a jugar a la pelota, se hunde entre los matorrales que avanzan hasta las aguas.

La tierra es blanda y perfumada, pero no húmeda. Por eso la vegetación está aún casi seca, salvo alguna mata cubierta de pequeñas flores blancas. En el suelo, sobre el humus aún fragante a invierno y primavera, todavía están las hojas del año anterior, podridas o secas.

En aquella especie de enorme terraza, al cabo de la pendiente, junto al río, hay grietas que no se ven desde arriba. El huésped desaparece en una de esas grietas para reaparecer, más lejos, más abajo, entre las matas rojizas, de un color herrumbre que, sin embargo, anuncia el esplendor de colores nuevos y tiernos (únicamente las zarzas ya tienen el rojo de la sangre). Después se oculta en otra grieta, más honda, que lleva sin duda al nivel de las aguas.

Pablo lo sigue, caminando por ese terreno sobre el cual hace por lo menos unos cuarenta años (desde cuando era niño) que no ponía los pies. Está desorientado como un enfermo recién salido al aire libre desde un hospital. De nada le sirve haber hecho deportes en los lugares convenientes; hay una especie de radical hostilidad entre su cuerpo y esa tierra de nadie, apenas perfumada con un aroma que a la vez es tan intenso.

Cuando alcanza al huésped, después de bajar penosamente la segunda grieta, lo ve tendido en el suelo: una mano bajo la nuca, el cigarrillo encendido en la otra (con un aire un poco arrogante y hasta un poco vicioso), las piernas alargadas. Pablo se le acerca, con una especie de temor reverencial ante ese abandono, soberano e inocente...

27
"LOS HEBREOS SE ENCAMINARON..."

Los hebreos se encaminaron hacia el desierto.

Durante todo el día, desde el momento en que el horizonte se delineó contra el rojo de la aurora con sus dunas de roca, oscuras, chatas, o con sus dunas de arena, también oscuras, combadas, hasta la hora en que volvió a delinearse idéntico contra el rojo del crepúsculo, el desierto fue siempre igual.

Su inhospitalidad sólo tenía una forma. Se repetía invariable en cualquier punto donde se encontraran los hebreos, detenidos o en camino.

A cada milla, el horizonte se alejaba una milla: así, entre la mirada y el horizonte, la distancia nunca cambiaba. El desierto sufría las transformaciones del desierto: o bien era un altiplano de roca, o bien una extensión de piedras (enormes y desnudas, como en las periferias de las metrópolis, y con el mismo color desleído del acero), o bien un lago de arena oscura, estriado por una infinidad de orlas caprichosas e idénticas. Pero estas variantes ocurrían dentro de lo que no era otra cosa que el desierto, dentro de lo que no se parecía a otra cosa que al desierto. Y esas variantes de roca, piedra o arena no eran para los hebreos más que el signo de la repetición, la posibilidad de percibir una monotonía que penetraba en los huesos como la fiebre de la peste. El paisaje de lo opuesto a la vida se reiteraba, pues, sin que nada lo ofuscara o lo interrumpiera. Nacía de sí, continuaba a través de sí, expiraba en sí: pero no rechazaba al hombre. Al contrario, lo acogía, inhóspito pero no enemigo, adverso a su naturaleza, más profundamente afín a su realidad.

Así, al caminar por una inmensidad donde siempre parecían inmóviles; al encontrar de nuevo, una milla o cien millas después, la misma duna con los mismos pliegues idénticos dibujados por el viento; al no reconocer ninguna diferencia entre el horizonte septentrional y el meridional, o entre las ínfimas colinas oscuras de oriente y las de occidente; al percibir como igualmente gigantesco, tanto al frente como a sus espaldas, un pequeño guijarro posado sobre el perfil de una duna, y al ver en todos los torrentes socavados en el color árido del carbón siempre el mismo torrente, los hebreos empezaron a concebir la idea de la Unidad.

La percibieron el primer día, después de caminar en el desierto cincuenta millas; se sintieron invadidos por ella el segundo día, después de recorrer otras cincuenta millas sin que nada cambiase. Hasta que no tuvieron sino esa idea.

La Unidad del desierto era como un sueño que no deja dormir y del cual no es posible despertar.

Uno era el desierto, y era Uno un paso más allá, Uno dos pasos más allá. Uno a pesar de todos los pasos que pudieran dar los hebreos. Las formas de las palmeras, de las aguas, de los pozos, de las calles, de las casas se perdieron poco a poco en la memoria; hasta que toda la complicación del mundo humano se quedó atrás y pareció inexistente.

La Unidad del desierto estaba siempre fija ante los ojos de los hebreos, que sin embargo no lograban enloquecer. Al contrario, se sentían acogidos por esa cosa Única que recorrían, conscientes —pero, en el fondo, ya felices— de que ya nunca podrían salir de sus confines infinitamente lejanos.

El hábito de la idea de la Unidad que el desierto asumía en los sentidos, proyectándose como algo inmutable en la interioridad de quien lo atraviesa sin poder salir ya nunca más de él (por más que esté totalmente abierto), y la convicción de que era imposible olvidarlo siquiera por un instante y por más esfuerzos que se hicieran, se convertía casi en una segunda naturaleza que coexistía con la primera y poco a poco la corroía, la destruía, ocupaba su lugar: así como la sed mata lentamente al cuerpo que la padece. Los hebreos caminaban, y aunque no pensaran en ello,

los acompañaba sin cesar la idea de toda esa oscuridad y toda esa luz que había entrado dentro de ellos.

La Unidad del diseño del desierto se volvía, pues, algo que estaba dentro de los hombres que la padecían. Estaban invadidos por ella. Era el dolor interminable de un enfermo que, contrayéndose, se revuelve a uno y otro lado del lecho: y en una parte siente el desierto y en la otra parte siente de nuevo el desierto. Y en el momento en que gira para cambiar de posición, siente al mismo tiempo el deseo de olvidarlo y el deseo de recobrarlo.

Los hebreos llegaron a un nuevo oasis, a lo largo del curso de un *uadi*. Volaban algunas cornejas; unos cuantos camellos pacían; los nómadas habían armado sus tiendas en torno al pozo y allí estaban, mirando, interrumpiendo por un momento su vida cotidiana, con ojos dulces como los de los perros valiosos y las gacelas.

Pero aun en el ámbito de la nueva variedad de la vida recobrada —perdida y rumiante en la honda paz del sol—, la idea del desierto persistió en los hebreos: y no era otra cosa que algo Único.

Por lo demás, no había más que volverse para ver que estaba allí, tras una palmera, un muro, una grupa rocosa donde se amontonaba la aldea de la tribu de otra raza.

El apóstol Pablo partió del oasis: de la ciudad minúscula de arena, sola como un cementerio en torno a su pozo, y cuya vida consistía en no morir. La enfermedad mortal se veía en las aguas verdosas del pozo, en la vejez decrépita de los troncos, en el polvo inflamado por el sol en que todo se desmenuzaba desde hacía milenios. Sin embargo, allí estaba la vida humana, con todas sus formas; y aunque entorpecidos o con la voz afónica a causa del silencio que llegaba del desierto, los niños reían con los ojos centelleantes de dulzura y con sus cuerpos sin peso; los jóvenes incubaban su deseo, entre los ricos harapos y las vendas apretadas sobre los rasgos dulces y repugnantes de los bandidos; zumbaba el mercado; grupos de mujeres regresaban veloces de la compra, como otros tantos viejos sacerdotes; los ancianos permanecían apoyados en los muros bajos, con los hígados pútridos y los ojos de bestias enfermas y tranquilas.

El desierto empezó a reaparecer en todo lo que era: y para verlo así —desierto y nada más que desierto— sólo bastaba estar en él. Pablo caminaba, caminaba, y su paso era una confirmación. Desaparecidas las últimas copas de las palmeras, distribuidos los hombres en grupos pintorescos, se reinició la obsesión, es decir, el avanzar permaneciendo siempre en el mismo punto.

Sí, el desierto con su horizonte al frente y su horizonte a la espalda, siempre idéntico, imponía un estado de delirio: cada fibra del cuerpo de Pablo existía en función de él: era todo piedra oscura; o arena coagulada en las arrugas marcadas por el viento; o polvo gris, con destellos de metal, donde el viento levantaba estrías regulares y siniestras, de un color blanquecino, cadavérico. Todo lo que Pablo pensaba estaba contaminado y dominado por esa presencia. Todas las cosas de su vida, que no era —ahora se veía bien claro— la simple vida del oasis, estaban unificadas por aquella Cosa que él experimentaba siempre del mismo modo, porque era siempre la misma.

No podía enloquecer porque, en el fondo, como forma única, como algo que sólo es él mismo, le procuraba una honda sensación de paz: como si hubiese vuelto *no al regazo de la madre, sino al regazo del padre.*

En verdad, como un padre lo miraba el desierto desde cualquier punto de su horizonte infinitamente abierto. Nada había que amparase a Pedro de esa mirada: en cualquier punto donde estuviera —es decir, siempre en el mismo punto—, más allá de las extensiones oscuras de la arena o de las piedras, esa mirada lo alcanzaba sin ninguna dificultad: con la misma honda paz, naturalidad y violencia con que brillaba el sol, inalterable.

Pasaban los días y las noches.

¿Para qué servían?

Para cubrir y descubrir una sola Cosa, que estaba allí, haciéndose cubrir y descubrir sin ansia, a través de largos crepúsculos llenos de una melancolía totalmente sin sonido. Pero aquella Cosa no se hacía cubrir y descubrir por la noche y el día como un objeto, sino como un amo que hubiese resuelto su propia pasividad, abandonándose a ese ritmo cuyos orígenes eran tan profundos en el tiempo como los suyos.

Así, cuando el sol renacía en un punto del horizonte sin ningún distintivo, súbitamente, como si nada real hubiese ocurrido, el desierto estaba en torno, con el diseño y la luz del día anterior, y con el ardor terrible del sol que volvía a identificarse con el peligro y la muerte.

Pablo recorría ese camino sin historia, en esa identificación completa entre la luz del sol y la conciencia de estar viviendo.

Pero ¡qué limpio, puro, incontaminado estaba todo! En aquel vacío vital y ardiente no eran siquiera concebibles las oscuridades, las tortuosidades, las confusiones, los contagios, el hedor de la vida, sino tan sólo la unidad: el azul profundo del cielo, la oscuridad de la arena, la línea del horizonte, los accidentes del terreno no eran formas que se oponían unas a otras, excluyéndose alternativamente o prevaleciendo unas sobre otras: no, eran una forma única y, como tal, esa forma era también siempre omnipresente.

28
SEGUNDA ANUNCIACIÓN DE ANGELITO

Como tocando en una flauta invisible y alegre *La flauta mágica,* llega Angelito: atraviesa el jardín, aprieta el timbre, espera, sonríe radiante a Emilia que acude a abrirle (ambos se han hecho amigos desde que el huésped ha llegado a la casa), entrega primero una rosa, por broma, después un telegrama, y se va.

Nuestra familia burguesa está sentada a la mesa, con su huésped como lo ha estado tantas veces en el transcurso de esta historia (el almuerzo está lleno de gracia: cada detalle de la mesa podría ser el detalle de un fresco de los tiempos en que la producción era humana).

Inclinado sobre su plato, cada comensal come en silencio. Todos cultivan dentro de sí las secretas miradas de amor hacia el huésped, como algo que sólo a sí les concierne.

En efecto, el amor que sienten por el huésped no es algo que los acerque, algo que suprima toda defensa, como en esas ocasiones en que es posible, ingenuamente, gozar o sufrir en común.

Todos los miembros de la familia han sido igualados por su amor secreto, por su pertenencia al huésped: ya no existe diferencia entre uno y otro. La mirada de cada uno tiene el mismo significado: pero así uniformados, no constituyen por cierto una iglesia. (Por sagrado que sea el silencio de ese almuerzo.)

Emilia llega sin hacer ruido —también ella con ese secreto que la iguala a sus amos, aunque dejándola en su pobreza de perra— y como si fuera un privilegio que le estuviera reservado entrega el telegrama al huésped. El muchacho comunica su contenido en voz alta:

—Debo partir mañana.

APÉNDICE A LA PRIMERA PARTE

SED DE MUERTE

Estoy destruido, o al menos transformado
hasta no reconocerme, porque en mí
está destruida la ley, que
hasta este momento
me había hermanado a los demás:
un muchacho normal, o al menos no anormal,
o anormal como todos... Aunque
(¿es preciso decirlo?) lleno
de todos los errores que mi clase
y mi nivel social en ella
acarrea — y que el privilegio repara.
A pesar de esto,
yo, antes de que tú entraras en mi vida
—cuestionándola
y transformándola en un montón de escombros—
era como todos mis compañeros.
Es, pues, a través de la destrucción de todo
lo que me igualaba a los demás
como me convierto
— cosa inaudita e inaceptable — en. un DIFERENTE.
Esta diferencia se me revela de improviso:
hasta ahora había permanecido oculta
por la inestable embriaguez que había adquirido
(ilusionándome con poder callármelo
todo para siempre), con su presencia.
El que me ha vuelto diferente (¡cosa maravillosa!) ha
estado a mi lado. Y me ha distraído así con la intensidad y el sabor
inexpresable que su sexo
había dado a mi vida.
El temor y *la ansiedad de no tenerte ya a mi lado*
satisfaciendo mi deseo de verte y tocarte allí
donde eres mi compañero, aunque más joven y fresco,
como un niño, y más maduro y poderoso,
como un padre que no sabe hasta qué punto
es divino su simple miembro;
ese miedo y esa ansiedad son muy distintas de la conciencia
de tener que perderte por tanto tiempo,
quizá para siempre.

Y la conciencia de la pérdida
me da la conciencia de mi diversidad.
¿Qué sucederá a partir de esta noche?
El dolor del adiós linda
con esta sensación trágica de un futuro
que pasaré en compañía de un nuevo Pedro,
totalmente distinto de mí.
¿Y qué responden, en silencio, a todo esto,
tus ojos serios, amigos y oscuramente despiadados
(o ya lejanos).? ¿Tu intención
es quizá la de arrojarme a la calle de la diversidad,
hasta el fondo y sin compromisos?
.....
¿Quieres decir que si este amor ha nacido
es inútil volverse atrás,
es inútil sentirlo como una pura y simple destrucción?
¿Que en cuanto al dolor de la separación
yo podría encontrar a alguien que te reemplazara,
y recrear en mí esos sentimientos
de ridícula ternura y bestial pasividad
nacidos hace tan poco e interrumpidos tan bruscamente?
.....
Y si has sido un padre sin arrugas ni pelo gris,
un padre como era él cuando tenía pocos años más que yo,
¿no podría un padre así reemplazarte?
¿Aunque esto sea inconcebible y espantoso,
o, quizá, precisamente por esto?

IDENTIFICACIÓN DEL INCESTO CON LA REALIDAD

Las cosas que parecen más justas y simples
¿no son, en definitiva, las que se revelan más oscuras y difíciles?
¿No es la vida misma, en su naturalidad,
la que es misteriosa, y no sus complicaciones?
El adiós entre tú, que te vas, y yo, una muchacha
que sólo dentro de un año o dos podrías desposar,
es la cosa más trágica que pueda ocurrir en el mundo.
Y además...
Hasta tu llegada yo había vivido
entre personas —perdona la eterna palabra— normales:
pero yo no lo era; y debía protegerme
(y estar protegida) para ocultar
los penosos síntomas de mi enfermedad de clase,

o sea del vacío en que vivía (siniestra salud).
Aquella enfermedad amenazaba de continuo,
en mí, con salir a la luz,
con desenmascararme y desenmascararlo todo.
Entonces tomaba la cosa con... humorismo:
como un objeto de orgullo, como un hábito aristocrático
que cultivaba, florecilla de invernadero, en la tibieza del hogar.
Exactamente (¡piensa!) como si se tratara
de una apertura grotesca e impertérrita
hacia ideas anárquicas, o un poco subversivas, lugares helados,
por cierto nunca visitados por ninguna de mis semejantes...
Tú me has devuelto a la normalidad.
Me has hecho encontrar la solución justa
(y bendita) para mi alma y mi sexo.
La presencia milagrosa de tu cuerpo
(que encierra un espíritu demasiado grande)
de joven macho y de padre
ha esfumado mi salvaje y peligroso temor de niña...
Pero ahora, en este adiós, no sólo
vuelvo a caer hacia atrás,
sino que retrocedo más aún.
El dolor es causa de una recaída
mucho más grave que el mal
que ha precedido a la breve curación.
Las caricias que me haces en silencio,
quizá para consolarme, quizá
—con la crueldad de todo acto consiguiente—
para empujarme más adentro, más profundamente
en mi dolor, tienen un sentido
absolutamente oscuro.
¿Qué quieres sugerirme y proponerme con ese misterio?
¿Quizá a alguien que pudiera reemplazarte?
¿Y ese alguien podría ser alguien quien,
como tú, reemplazara para mí al padre,
el padre de Pedro, el Primer Padre?
¿Y por qué no, directamente, mi propio padre?
¿Acaso quieres sugerirme,
mediante terribles y mudas palabras de justicia,
la identificación entre una verdad
siempre inimaginable e incestuosa,
y toda la íntegra realidad?

LA PÉRDIDA DE LA EXISTENCIA

El interés de mi marido por su industria
había nacido con él, no se distinguía de él,
formaba un todo con algo inexpresable
que era su vida con su trabajo,
Si hubiera nacido campesino
habría tenido el mismo interés por la tierra
y los arneses que sirven para trabajarla;
si hubiera sido marinero (hasta hace un siglo)
habría tenido el mismo interés por el mar y su barco.
Lo cierto es que ha trabajado durante toda la vida
en una gran industria heredada de su padre
(el creador), impulsado por un interés... natural.
Como toda época histórica, también la nuestra
ha reconstruido la naturaleza, y por lo tanto la naturalidad.
Como gran burgués de la Alta Italia,
mi marido Pablo ha vivido su naturaleza con naturalidad
(como si la fábrica fuera la tierra o el mar).
Su interés por su trabajo y su ganancia (enorme,
e injusta, como la definen nuestros enemigos)
es el mismo que impulsa a actuar en los sueños.
Necesario e indistinto. En suma,
nunca ha tenido un interés objetivo,
puro y cultural, por la existencia.
En cuanto a Odetta, ¿son los intereses
objetivos, puros y culturales sus cultos familiares?
Quizá tengan ingenuidad,
intensidad, quizá estén ausentes de todo afán de provecho:
pero en el fondo son como exorcismos
comparados con una religión genuina,
o como juegos, comparados con un verdadero trabajo.
Ella se ha fabricado calcos de esos intereses
y se entretiene con ellos
(aunque acaso sintiendo su vacío
y advirtiéndolo sólo a través de la angustia).
Pedro estudia: está obligado a tener,
siquiera entre los muros de nuestro mejor colegio urbano,
algún interés obligatorio por algo...
En estos días
está leyendo el Banquete... ¿Puede hacerlo
con absoluta impunidad?
En mi familia, pues, todos vivimos la existencia tal como debe ser;
las ideas con que nos juzgamos a nosotros mismos

y a los demás, los valores y los acontecimientos,
son, como suele decirse, un patrimonio común
a todo nuestro mundo social.
Yo, en este sentido, era peor que todos.
Es difícil decir cómo he vivido:
cómo, para vivir, me bastaba la naturalidad del vivir;
ocuparme de mi casa, de mis afectos,
como si hubiera sido una campesina en su cubil familiar,
que lucha con uñas y dientes por la existencia.
¿Cómo podía vivir en tanto vacío? Y sin embargo, en él vivía.
Y ese vacío estaba, sin que yo lo advirtiera,
lleno de convenciones, es decir, de una profunda fealdad moral.
Mi gracia natural (parece) me salvaba:
pero era una gracia desperdiciada.
Como un jardín en un paraje por el cual nadie pasa.
Estaba... en mis ojos bárbaros (parece),
en mi boca, en mis pómulos altos y dulces...
en las formas de una esbeltez (¡ay!) de adolescente afectada...
Y sin duda también estaba en mi corazón,
tímido pero capaz de sentimientos.
Sin embargo, allí se marchitaba.
Se parecía al envejecimiento
(a las primeras palideces, a las primeras
malditas arrugas, todavía invisibles). Se habría marchitado
hasta secarse —coincidiendo con el fin
de una vida inútil— si tu no hubieras llegado.
Tu has colmado de un interés puro.
has enardecido una vida privada de todo interés.
Y has liberado de su oscura maraña
todas las ideas erradas de que vive una señora burguesa:
las horrendas convenciones, los horrendos humorismos,
los horrendos principios, los horrendos deberes,
las horrendas gracias, la horrenda democracia, el horrendo
anticomunismo, el horrendo fascismo,
la horrenda objetividad, la horrenda sonrisa.
Ah, cuántas cosas sé acerca de mí, dirás. En una conciencia
adquirida por magia — y hablo como en el monólogo
de un personaje de tragedia.
Es extraño: mi dolor tiene el acento
de la naturalidad y la verdad,
que se adquieren normalmente en los momentos
mortales de la vida:
no parece oponérsele. Quizá porque

lo que en mí ha destruido tu amor
no es otra cosa que mi reputación de burguesa casta...
Y sin embargo, mientras me acaricias, comprensivo y despiadado,
me pregunto: ¿Hacia donde quieres arrastrarme?
¿Hacia algo que si por una parte puede, de algún modo,
resarcirme y consolarme, por la otra parte no puede
sino empujarme cada vez mas hacia el precipicio
que he empezado a ganar
decidiendo mi adulterio contigo?
¿Quieres decirme, acaso, joven como eres, que es posible
el reemplazo de tu cuerpo y de tu alma
por el cuerpo y el alma de un muchacho que se te parezca?
¿Que sus ojos tengan para mí la luz
azulada del deseo mezclado con la ternura?
¿Y sus manos grandes el peso tosco y venerante
de quien, al acariciar, hace daño sin darse cuenta?
¿Que sea, en resumen, un hombre crecido ante mis ojos...
como un hijo. .. hasta convertirse
en el joven bárbaro que no quiere obstáculos en su subida?
Y si por su edad debe ser como mi hijo
(su desnudez el sacrilegio, su erección lo imposible)
¿por qué no mi hijo, directamente?
Esta elección absolutamente extrema
—y ya sin la menor posibilidad de volverse atrás—
¿es el único acto que puede salvar una vida
de la ausencia de todo interés y del vacío atiborrado
de valores confundidos?
Una vergüenza moral extremada hasta el punto
de tocar y concederse al muchacho más muchacho de todos
—el propio hijo transformado en hombre—
¿es el único modo de destruir toda falsa justicia
y vivir, siquiera injustamente, en la verdad?
Pero ¿son éstas cosas que yo pueda aunque sólo sea imaginar?

LA DESTRUCCIÓN DE LA IDEA DE SÍ

Has venido, pues, a esta casa para destruir,
¿Qué has destruido en mí?
Has destruido, simplemente
—con toda mi vida pasada—
la idea que he tenido siempre de mi mismo.
Si hace mucho tiempo, pues,
que he asumido la forma que debía asumir

y mi figura era, en cierto modo, perfecta,
¿qué me queda, ahora?
Nada veo que pueda reintegrarme
a mi identidad. Te miro: no me oyes
con imparcialidad —porque no te divides en partes—
sino con sumisión — porque te das integro a cada uno.
Sin embargo, ¿cómo puede ser tan pura tu presencia
consoladora al extremo de manifestar casi una clara voluntad de desapego?
¿De qué sirve consolarme si tú, queriéndolo,
podrías demorar, quizá para siempre,
tu partida? Pero has de partir:
acerca de esto no hay la menor duda.
Tu piedad está, pues, subordinada
a algún otro designio misterioso.
¿Acaso quieres decirme (sin hablar, simplemente
a través del hecho de que eres un muchacho)
que podrías ser reemplazado, ya sea
por mi hijo o por mi hija?
Propuesta totalmente insensata (preordenada,
acaso, por alguna oscura voluntad mía)
y sin embargo justa si, aunque realizada
(el miembro desnudo de mi hijo, la vulva desnuda de mi hija),
sólo fuera un símbolo: y *si a través de ella*
me exhortaras a la perdición más total,
a desquiciar la vida de sí misma,
a mantenerla de una vez por todas
fuera del orden y del mañana.
haciendo de todo esto la única normalidad real.
¿Quizá porque quien te ha amado debe
(como el resto de todos los hombres, quién no lo sabe)
poder reconocer *a toda costa la vida,*
en cada momento? ¿Reconocerla *y no tan sólo*
conocerla, o apenas vivirla?
¿Soy —dices generosamente, empleando mi trivial lenguaje burgués—
las excepciones más impensables,
más intolerables, más alejadas de la posibilidad
de ser concebidas y nombradas,
las que se presentan como los medios más eficaces
para reconocer *la vida?*
¿Excepciones que, sin embargo,
no pueden ser sino símbolos
—si en la realidad, como toda cosa real,
están hechas de nada y destinadas a nada?

COMPLICIDAD ENTRE EL SUBPROLETARIADO Y DIOS

Te saludo por última vez, precisamente
cinco minutos antes de partir,
con las valijas ya hechas
y el taxi avisado.
Por última vez y de prisa: ¿por qué? ¿Quizá porque
tu pobreza y tu inferioridad social
tienen para mí algún valor?
¿Y por eso yo me prodigo menos contigo
como si tu cuerpo fuera de segunda calidad,
y tu espíritu tuviera los sobresaltos inquietos,
estúpidos, angélicos y *entorpecidos de una bestia?*
No, nada de esto.
Te saludo mal, de prisa y por última vez,
porque sé que tu dolor es inconsolable
y ni siquiera necesita pedir consuelo.
Vives toda en el presente.
Como los pájaros del cielo y los lirios del campo,
tú no piensas en el mañana. Por lo demás,
¿es que alguna vez nos hemos hablado? No he cambiado
palabras contigo, como si los demás tuvieran conciencia, y tú no.
Y sin embargo, es evidente que también tú,
pobre Emilia, muchacha de poco precio, excluida, despojada por el mundo,
tienes conciencia.
Una conciencia sin palabras.
Y por lo tanto sin charlatanería.
No tienes un alma hermosa. Por todo esto,
la rapidez y la falta de solemnidad
en nuestros saludos no son más que el signo
de una misteriosa complicidad entre nosotros dos.
Ha llegado el taxi...
Serás la única en saber, cuando haya partido,
que no volveré nunca, y me buscarás
donde debas buscarme: no mirarás siquiera
la calle por la cual me alejaré y desapareceré,
la calle que, en cambio, todos los demás mirarán, perplejos,
como por primera vez, llena de un sentido nuevo
en toda su riqueza y su fealdad,
mientras emerge en su conciencia.

SEGUNDA PARTE

1
COROLARIO DE EMILIA

Emilia sale de la casa con una gran valija de cartón en la mano; cierra la puerta tras sí en silencio religioso, como si huyera. Y en verdad, se marcha a escondidas. Mira en torno a sí. Hay una profunda quietud. Permanece insegura. Reabre apenas la puerta, observa dentro de la casa. La serie de corredores y de cuartos, hasta el gran salón inundado por la triste luz del sol, está vacía y desierta. Cierra de nuevo la puerta. Una expresión satisfecha, dura, de posesa, le deforma la cara: también hay algo de sagrada astucia en esa expresión.

Baja en puntas de pie la escalera, llevando la valija como las campesinas llevan el balde desde la fuente: inclinada hacia un lado, con el brazo estirado, la mano roja e hinchada, y el otro brazo, el libre, balanceándose estúpidamente en el aire, sin pudor.

Recorre todo el camino que atraviesa el jardín, mirando hacia atrás, ceñuda, vacilante, alargando el paso, meciendo aún más el brazo libre para mantener el incierto equilibrio: ¿pero qué hay dentro de esa gran valija de cartón? ¿Plomo? Están todas sus riquezas y sus recuerdos, pobre Emilia. Los arrastra tras sí heroicamente y, ahora, inútilmente.

Ya está en la calle. La misma por la cual el día anterior, o pocos días antes, o en un tiempo previo cualquiera, desapareció el taxi del huésped.

Hoy, el silencio, la luz son idénticos. Los habitantes de ese lugar pasan el día según el ritmo de los mismos ideales. Balcones y pérgolas *art nouveau,* balaustradas mil novecientos, ángulos de cemento, recuadros de mosaicos se alzan contra el cielo, sobre los jardincitos con el verde sombrío y exhausto de los míseros pinos presuntuosos, y hasta de alguna horrible palmera.

Emilia recorre toda la extensión rectilínea de esa perspectiva, lentamente, arrastrando su valija —que de cuando en cuando cambia de mano— hasta que se empequeñece en él fondo y desaparece.

Llega a una gran plaza redonda, con un cantero verde en el centro y una serie de calles idénticas que se abren con las mismas perspectivas. Casas grandes; la bruma lo vuelve todo difuso bajo la fronda de los castaños urbanos. Tranvías y autobuses giran incesantes alrededor de la plaza. Ríos de automóviles; al ruido de los motores, estrépito infinito, se suman ahora las sirenas: sirenas del mediodía o de la tarde o de cualquier otro momento de las fábricas. En torno a Emilia, la gente no parece oír ni ver nada: como la propia Emilia, por lo demás. Todos esperan bajo un cobertizo, diligentes, ausentes y altivos, la llegada de su medio de transporte público. Al fin llega, inhóspito, imperioso, centelleante; y he aquí que vuelve a partir con su nueva carga y se pierde por una de esas calles que irradian desde la gran plaza redonda y atestada, hacia un fondo de nubes oscuras...

Emilia está bajo otro cobertizo, más grande que el anterior, con una larga pared al fondo y bancos de piedra. A los pies tiene su valija desvencijada. La tiene junto a la pierna, como un perro que no pierde de vista un solo instante lo que le han confiado. En torno a ella, la gente que también espera con sus valijas se le asemeja más que la otra. Son, como ella, campesinos que van y vienen de Milán a sus aldeas de la Baja Lombardía. El vehículo que al fin aparece es un coche grande y viejo, casi en desuso. Llega después de una espera interminable y al cabo de otra espera interminable, cuando ya hace mucho que está lleno de toda esa gente, parte en silencio casi religioso.

El coche se detiene en la placita, en los confines de una aldea. La placita es blanca, desolada. En un ángulo hay una fiambrería; al frente, una vidriera llena de ataúdes; en el medio, un café con letreros de neón, los vidrios centelleantes y, dentro, la vieja, exhausta, fría miseria

campesina. De la puerta anterior del coche baja una hilera de gente: viejos campesinos con nucas de cerdos, mujeres vestidas de oscuro, algún estudiante, un soldado y al fin, con su valija que la hace caminar inclinada, Emilia.

Sus compañeros de viaje se dispersan en el silencio de la aldea, por callejas estrechas y largas, pero cuidadosamente asfaltadas y con los revoques de las casas de hace un siglo pintados hace poco, con colores claros y fríos.

También Emilia se pierde por una de esas calles donde sólo hay algún niño envuelto en ropas no pobres, como en las fábulas, y algún perro. Al fondo se entrevé el campo, un escenario trémulo y transparente de álamos cuyo primer verdor tiene la incertidumbre del color de la tierra y con brotes rizados y ralos como las hojas secas. Un velo maravilloso de niebla hace de aquellas filas de álamos lejanos un escenario demasiado refinado para una soledad sagrada porque es campesina.

El paisaje es igual al que atravesaron en el automóvil, poco tiempo antes, Pablo y el huésped, hasta llegar al Po. O si el lector lo prefiere, es el mismo que Renzo atravesó a pie para reunirse con Adda, según el relato de las páginas más poéticas de Manzoni.

Pero hay algo innatural en el número inmenso de álamos que enmarcan los prados y el cielo, adelante, atrás, a la izquierda, a la derecha; cornisas de árboles grandes como plazas de armas o como espacios orientales, o bien estrechos y mesurados como plantas de catedrales, y que se traslucen unos a otros, hasta el infinito: una fila torcida se superpone a otra derecha; una fila derecha a otra paralela, y ésta a una fila perpendicular. Y como el terreno es ondulado, esta superposición, esta transparencia de hileras de álamos no tiene fin: es un anfiteatro inmenso, como en los grabados de las batallas antiguas y, en la paz innatural y profunda (innaturalidad y profundidad que por cierto no se debe a la obra de la naturaleza —que trabaja allí, pasiva y poderosa como en el fondo del mar— ni a la industria de la celulosa) aparecen, aquí y allá, como montoncitos de cosas preciosas, los severos campaniles y a su lado la confusión de su cúpula, de un marrón rojizo, casi herrumbre, con manchas color sangre (los siglos XVI y XVII de los lugares severos, ahora estancados, a la espera de su fin).

Emilia atraviesa ahora esa campiña, por un camino largo y estrecho, cuidadosamente asfaltado. Anda durante mucho tiempo, arrastrando su valija, deteniéndose de cuando en cuando y cambiando de mano, paciente, su carga: sola, en toda esa vastedad de álamos, de humedad, de cielo, de letreros publicitarios. Al fin llega a un cruce: del camino asfaltado se desvía otro de tierra, oscuro, con una larga espina dorsal de hierba (antigua huella de los carros). Emilia dobla y apurando el paso se dirige hacia una casería, rosada como un cuartel, que se recorta contra el verde melancólico de los álamos.

En el patio central de la casería no hay nadie. La inunda un sol velado que no deja un hilo de sombra en ningún rincón. En torno hay construcciones largas, bajas, con techos rojos; a un lado, un cobertizo, con los establos (silenciosos) a la sombra de los torreones redondos de dos silos, severos como aquellos campaniles que se vislumbran a lo lejos, más allá de las infinitas hileras de los álamos. Del otro lado, una vivienda, con todos los postigos cerrados: únicamente la puerta vidriera, gris, está semiabierta, pero cubierta con un visillo triste e inmaculado. Al frente hay una choza, quizá otro establo, y un montón de ladrillos rojos, entre arneses rojo sangre que parecen abandonados allí, para siempre, a la herrumbre. Y entre una construcción y otra (fantásticas y minuciosas, como cuarteles principescos del siglo XVIII), las leves perspectivas de los álamos entre la bruma, sobre complicadas ondulaciones de terraplenes, de cuerdas para tirar balsas, quizá por la presencia de un río.

Sobre un montón de arena, en medio del patio, donde quedan los restos de una plataforma de cemento, juegan dos niños, envueltos en sus ropas pobres pero limpias, como en las

ilustraciones de los cuentos. Sus caras son rojas e inexpresivas, ya adultas y juiciosas, como las de sus padres campesinos. Miran con curiosidad sin asombro, quizá por timidez y buena educación aprendidas en la casa o en las escuelas vecinas, a Emilia que llega y entra silenciosa en ese gran patio.

Ella, a su vez, los mira sin hablar.

Durante todo el camino ha avanzado arrastrando su valija como impulsada por la obsesiva determinación de una raptora, de una infanticida. Ahora está allí, inmóvil, frente al patio de su vieja casa, que su silencio y su miedo hacen aún más sagrada. Un perro se acerca y la olfatea.

Emilia da algunos pasos hacia el centro del patio —mientras ya se ve que en la puerta se alza el blanco visillo calado y se acerca al vidrio una cara preocupada y hostil—, olvidándose por primera vez de tomar en su mano la valija, abandonada en tierra, hinchada, sola e inútil.

Al fondo, más allá del montón de ladrillos rojos y de los arneses, hay un viejo banco, quemado por el sol, podrido por la lluvia, que ha permanecido allí sabe Dios cuánto tiempo desde la niñez de Emilia. Al reconocerlo, Emilia se acerca a él con paso de nuevo obsesionado, obstinado, y se sienta. Y permanece inmóvil, bajo la extraña luz del sol.

2
COROLARIO DE ODETTA

La casa está silenciosa y desierta. Por lo demás, siempre está así: porque es muy grande, porque son pocas las personas que viven en ella y porque Lucía ha tenido buen cuidado de enseñar a los criados que se mantengan en silencio y aparte. Sin embargo, en el silencio y en el vacío de estos momentos, hay algo especial. Como si la casa estuviera realmente deshabitada.

El huésped parece haberse llevado consigo no sólo la vida de quienes habitan ese lugar, sino también haberlos dividido entre sí, dejando a cada uno a *solas* con el dolor de la pérdida y con un sentido de espera no menos doloroso.

Odetta parece estar, pues, totalmente sola en la casa. La recorre en uno y otro sentido, como buscando algo en el vacío. Pero tanto el interior como el jardín tienen el aire de dormir en un silencio definitivo y aislado.

El rostro de Odetta, durante estas vanas exploraciones, permanece indescifrable. Más aún: una especie de humorismo (una sonrisa astuta y... socarrona en el fondo de los ojos) le deforma los rasgos, los hace ambiguos.

Se dirige al fondo del jardín, llega al sitio donde ella y los suyos, asomándose por sobre la verja baja, cubierta de plantas trepadoras, habían visto al huésped por última vez, mientras se alejaba y desaparecía. Odetta contempla la perspectiva del camino vacío.

No se sabe qué busca en ese vacío. Ese vacío es más triste, ofensivo, normal que nunca. Cemento, materiales costosos, cornisas tétricamente *art nouveau,* absurdas y exhaustas coníferas se alinean en aquella larga perspectiva sin un solo atisbo de esperanza y de realidad.

Odetta mira irónicamente.

Después se alza sobre la punta de los pies y con paso artificial, grotesco (un largo paso de gato con botas) vuelve a la casa. Hace casi corriendo el último trecho. Pero cuando llega al centro de la sala de estar, se para de golpe. Y mira a su alrededor, apretando los labios (siempre de manera grotesca), casi emitiendo una especie de canto entre los labios cerrados y estirados. Así permanece inmóvil, largo rato. Después vuelve a moverse.

Ahora va hacia el cuarto de su padre. Pero sólo se detiene un instante en él. Un instante, el tiempo de contar, aunque con cierta lentitud, hasta tres: uno, el lugar donde estaba tendido el padre; dos, el lugar donde se sentaba ella; tres, el lugar que ocupaba el huésped. Después de esa fulmínea mirada, Odetta huye, literalmente huye hacia el jardín, pero hacia la parte donde solía sentarse su padre, en el gran sillón de mimbre, durante su convalecencia.

Aquí el examen de Odetta es realmente largo y complicado. Observa el lugar donde se tendía su padre, el lugar donde se sentaba el huésped, el lugar donde se sentaba ella.

En la hierba (que se ha vuelto casi salvaje, como en la noche de los tiempos) no hay huellas de aquellas siestas "antiguas", de aquellas tardes hondamente gozadas, durante las cuales renacía una vida y nacía un amor. Pero en Odetta es evidente que los recuerdos son vivos y precisos.

Va hacia el lugar donde reposaba su padre y procurando ser exacta, mide a pasos la distancia desde el punto en que se sentaba el huésped y desde el punto en que se sentaba ella misma.

Después mide, siempre del mismo modo, la distancia entre el punto donde ella estaba sentada y el punto donde estaba sentado el huésped. Pero no queda satisfecha (hace ridículas muecas de escepticismo con la boca y hasta frunce la nariz). Así vuelve corriendo a la casa y llega hasta la cocina.

Allí está la nueva criada que, por una casualidad sin duda poco frecuente, se llama Emilia, como la anterior. Es una muchacha ya no tan joven, baja, de cara pálida, consumida, y grandes ojos lastimosos. Odetta le pide un metro y la nueva criada, silenciosa, diligente, se lo da.

Con ese metro en la mano, triunfante, Odetta baja una vez más al jardín. Allí reanuda con exactitud milimétrica sus medidas: apenas se interrumpe para hacer rápidos cálculos, después de un momento de vacilación y siempre con su asomo de humorismo. Y hasta ríe entre dientes, para sí.

3
EN LA CASERÍA

Al fondo, sobre las filas de álamos, surge una luna rojiza. No parece siquiera una luna, sino más bien un pedazo sanguinolento de un cuerpo grande y blando.

Su luz proyecta sobre el patio de la casería —en el cual brilla una lamparilla perlada— un resplandor de insostenible dulzura. En torno están las construcciones rosadas y viejas: en la penumbra desaparece su rusticidad, y la silueta de los dos silos, de los establos, de los muros de ladrillos rojos, es casi solemne.

En medio de esa especie de escenografía ruinosa, callada, Emilia permanece sentada en el banco, *con la misma actitud que adquirió al principio.* Su valija ya no está en medio del patio. Por la puerta vidriera de la casa campesina se filtra un poco de luz; los visillos blanqueados con lejía están descorridos. Más allá de los vidrios se entrevén las caras de los habitantes de la casa, que miran: hacia Emilia, desde luego. Son un viejo, una vieja de pañuelo negro, una joven esposa, un hombre todavía joven, pero gordo y demasiado rojo y, al filo del vidrio, abajo, las caras —también rojas y redondas— de los dos niños, diligentes e inexpresivos. Son sombras grises o apenas rosadas bajo la blancura de los visillos. No les llega la luz de la luna que ilumina el patio, con su cemento cuarteado, sus montones de arena, sus ladrillos rojos, como un lago minúsculo o como las ruinas preciosas de una vieja iglesia.

4
DONDE SE DESCRIBE CÓMO ODETTA ACABA POR PERDER O TRAICIONAR A DIOS

Ahora Odetta está inclinada sobre un gran arcón (en su cuartito, en el cual ha conocido por primera vez el amor en el cuerpo del joven huésped). Con esa nueva paciencia distante y un poco irónica con que actúa en estos momentos de su vida, Odetta vacía por completo el arcón.

No es tarea de poca monta: ese arcón contiene toda su infancia, representada por una infinidad de reliquias, algunas fácilmente reconocibles, otras sólo reconocibles para ella, Odetta, y sin significado, valor o aun forma para cualquier otra persona.

El arcón se vacía lentamente, hasta que en el fondo, precisamente en el fondo —es decir, sepultado— aparece el álbum de las fotografías. Odetta lo toma casi con esa brusquedad con que se hacen los ademanes habituales, ya desprovistos de encanto. Empieza a hojearlo.

Pronto llega a las páginas donde están pegadas las pequeñas fotografías del padre y el huésped: fotografías desvaídas, fuera de foco, como si fueran mucho más viejas de lo que son en realidad. Odetta las mira una a una, largamente. Son una decena.

En una de ellas, el huésped ha dejado de leer el libro en que estaba enfrascado, ha levantado la cabeza y sonríe. En esa posición, con inconsciente gesto juvenil y masculino, ha alargado las piernas: y la belleza de su cuerpo se muestra en toda su violencia. Odetta pasa su índice delgado sobre ese cuerpo, como para reconocerlo y acariciarlo a la vez. Es un gesto minucioso, pero incierto y pueril, que sigue torpemente el diseño de la figura fotografiada hasta rozar el regazo. Y en ese instante, de improviso, Odetta cierra la mano y aprieta el puño.

Se levanta, se arroja sobre la cama, aprieta la cara contra la almohada. No se ve si llora o lo hace por broma. Pero cuando se vuelve, al cabo de largo rato, con la cara hacia arriba, y permanece rígidamente tendida sobre la cama, su expresión ha cambiado por completo: ya no hace muecas, sonrisas, burlas, guiños; ya no hay el menor ardid para distraer o defenderse. Se ha vuelto inexpresiva, inmóvil, absorta: mira el vacío, arriba, y lo único que no la ha abandonado a la atonía total es una especie de estupor.

La oscuridad que invade el cuarto parece tener casi un significado consciente: el paso del tiempo, que sigue su inútil fatalidad (la noche está hecha para deberes impostergables, y quien falta a ellos siente el dolor de una libertad que le parece atroz). La oscuridad es una admonición: una admonición que aprueba a los padres y a los padres de los padres, los predicadores de la normalidad y el deber. Y en efecto, se oye una campana, aunque muy lejana, y voces más cerca (quizá mezcladas a una música indefinible, acento de vida familiar, al fin de una jornada de trabajo); también se oyen signos de vida dentro de la casa.

Pero Odetta parece insensible a todo: a la trágica advertencia de la oscuridad, a los consuelos que la misma oscuridad sugiere, a los deberes no cumplidos y a la terrible libertad de la nada con la cual ha reemplazado su vida cotidiana.

Permanece inmóvil, tendida en su cama, boca arriba, con el cuello tenso.

Así la encuentra la nueva Emilia cuando aparece para anunciarle la cena y prende la luz. Una luz verdaderamente inoportuna y absurda, porque descubre una realidad que no sólo es más soportable, sino también más real cuando la oscuridad la protege.

La nueva Emilia, preocupada —con sus grandes ojos de por sí asustados— sacude ligeramente a Odetta y después, hasta donde se lo permite el respeto, un poco más fuerte. Pero Odetta no la ve ni la siente. Al tocarle los brazos para convencerla —pobre nueva Emilia— de que vaya a cenar, advierte que tiene apretado con fuerza un puño, el puño de la mano derecha.

Aunque ahora esto parezca ilógico, toda la familia está en torno a la cabecera de Odetta. Es de día, y la luz entra triunfal por la puerta vidriera. Sin embargo, cada uno está solo, cumpliendo con su deber familiar. También está el viejo médico de la familia —que en verdad es el protagonista—: apenas terminada su visita, mira a ese pobre cuerpo tendido y recoge sus instrumentos, escéptico y desolado.

En el extremo del brazo tendido y apretado al cuerpo, el puño de Odetta...

Ya no hay cambios en la vida de Odetta: se ha establecido, fijado para siempre en esa actitud absurda y desesperante. Está allí, en su cama, inmóvil, boca arriba, con los ojos sin expresión, apenas con un poco de temor: fijos en el vacío. Y el puño apretado contra el cuerpo.

Pero he aquí que la nueva Emilia entra espantada al cuarto (ahora vacío), abriendo la puerta con la delicadeza de los campesinos pobres —porque también ella es campesina— que se sienten siempre culpables y siempre tienen miedo de molestar. Entra con los ojos extraviados por el miedo, porque si esta vez la culpable fuera realmente ella, su culpa sería tremenda.

Mira hacia la cama donde su ama está tendida, después mira afuera, hacia el corredor, después nuevamente hacia la cama, donde ese cuerpo acostado, absorto en sí mismo, ni siquiera repara en ella. De su boca sale, ingenuo y afanoso, un llamado: "¡Señorita!", como para advertirle un nuevo peligro o un nuevo dolor. Pero la voz se le quiebra en la garganta y los ojos se le agrandan, brillantes de amor aterrorizado.

Al fin se hace a un lado. Entran dos hombres (que, en esa casa, parecen de otra naturaleza, con los rasgos duros, y macizos de una raza distinta) vestidos de blanco, llevando unas parihuelas.

Con delicadeza que sólo es destreza indiferente, toman el frágil cuerpo de Odetta (como si fuera una cosa) y lo depositan en las parihuelas blancas. Así, rápidos como han llegado, salen.

Afuera, al fondo del jardín, los espera otro, sentado ante el volante de la ambulancia, que enseguida pone en marcha. Las parihuelas, con su contenido, son introducidas en el vehículo que parte blanco y silencioso.

Enfila veloz y desaparece, por la misma calle donde un día se ha perdido el huésped: la calle siempre igual, en una hora silenciosa y triste en la cual no sucede nada.

Ahora llevan a Odetta en una camilla por el corredor blanco de una clínica: una clínica moderna, costosa y acogedora.

A lo largo del corredor se entrevén fugazmente interiores invadidos por la luz del mediodía y por la paz. Una cama blanca, con un rostro blanco. Un sillón blanco, con un hombre en pijama, sentado. El ademán con que una enfermera retiene a un paciente que quiere levantarse, agitándose y buscando algo. Un rostro, largo y torvo, que acecha desde la cabecera, siguiendo el paso de la camilla con el rabo del ojo.

El cuarto de Odetta está al fondo del corredor: es el cuarto donde ha querido ir a dar Odetta, sabe Dios por qué.

Inmaculado, reluciente, luminoso, como toda obra debida a la mala conciencia. Porque no hay duda de que este *droping out* de Odetta cuenta con el asentimiento de todo Milán: hay un tácito acuerdo entre ella y el poder (cualquiera que sea) que construye clínicas: una clínica muy cara, en el caso de Odetta, pues también entre los diferentes hay diferentes.

¿Qué ha impulsado a Odetta a ese renunciamiento? ¿El deseo de cerrar un pacto de alianza con sus propios perseguidores? ¿El afán de ayudar a quienes quieren excluirla excluyéndose por propia voluntad, con toda esa dulzura, urgencia y, se diría, con toda esa astuta docilidad de animal? ¿Por qué se ha prestado a sofocar el escándalo que ella misma ha provocado con la misma diligencia oscura con que ha vivido siempre?

Pero es inútil esperar que, ahora o en el futuro, Odetta quiera responder a preguntas como estas: demuestra ignorar inclusive a quienes la trasladan de la camilla a la cama.

Su único, deliberado designio —que, desde luego, pasa inadvertido— es mantener el puño bien cerrado y apretado contra su cuerpo.

Junto a la cama hay una gran ventana por la cual entra una luz tierna y, sin embargo, perversa.

Desde esa ventana puede gozarse de una vista extraordinariamente igual a la que se tiene desde el jardín de la casa de Odetta. Sólo se ve el lado derecho de esa calle, contra el vacío: porque evidentemente la calle está en leve pendiente y todo acaba, así, con el cielo (un cielo cotidiano, quizá gris, quizá celeste, sin duda desvaído). Ese vacío proyecta sobre la calle una profunda tristeza, como si faltara en ella algo que debería ser alegre: por ejemplo, una playa con un risueño y apacible mar meridional, apropiado para unas vacaciones largas y felices. Pero esto no es lo que cuenta, ni tampoco la realidad de esas casas: construcciones de lujo en torno a una clínica de lujo. Tampoco la intimidad celosamente custodiada de esas familias de profesionales o de industriales milanesas que mantienen cerradas sus persianas (sólo alguna criada se atreve, de cuando en cuando, a asomarse un instante, para desaparecer enseguida en la sombra impenetrable del interior).

Nada de esto cuenta (aunque tiene un sentido, por enigmático que sea, y una historia, por triste que sea).

Lo que cuenta es lo que es, lo que está, lo que aparece. La aparición es misteriosamente geométrica, aunque irregular. Cada punto está a una distancia exacta de otro punto. Hay que medir esta distancia; y el trabajo es largo, porque los puntos son infinitos. Por ejemplo, las ventanas son ciento cincuenta (con las persianas cerradas o semicerradas); cuarenta de ellas tienen balcón. En una ventana oscila una alfombra roja. Las puntas de los árboles, casi todos coníferas, que asoman por los jardincillos de cada planta baja son setenta y cinco. Los ángulos de las casas, treinta; las paredes, veinte; tres de estas paredes son de ladrillo, de un tierno color avellana; seis son grises, de mármol o imitación mármol; otras seis, rosadas, lejanas y, por lo tanto, apenas descifrables; cuatro, de un color entre el lila y el rosa, lívido, contra el cual se destacan con más tristeza los verdes oscuros y genéticos de los pinos. Los faroles de la iluminación pública —de punta arqueada, casi con coquetería, como en un luna—park—, con su tubo opaco para la luz de neón, son seis: y desaparecen empequeñeciéndose en la perspectiva de la calle de la clínica. Quizá haya una iglesia al fondo de esa calle, porque súbitamente se oyen lúgubres campanadas con la falsa alegría de los carillones.

Los ojos de Odetta miran todo ese vacío henchido por la aparición de esa arquitectura, de esos sonidos. El puño, contra su cuerpo, permanece obstinadamente cerrado.

5
PÚSTULAS

Ha pasado otro lapso. Quizá días, meses y aun años.

Emilia sigue sentada en su banco contra la pared rosa, llena de su locura hasta los ojos, hasta la raíz del pelo.

Mientras tanto, algo ha pasado en la casa campesina, marcial y tranquila como una plaza de armas abandonada: la gente no sólo se ha habituado a la extraña presencia de Emilia, sino que ha ido madurando la idea deferente y devota que se ha hecho de su llegada.

En efecto (puesto que quien es supersticioso siempre es realista, en su superstición), junto a Emilia, sobre uno de los ladrillos color sangre del montón, brilla un cirio, como ante una imagen sagrada. Un cirio humilde, provisional, si se quiere, sin ninguna solemnidad. Puesto allí tan sólo para dar un nombre y un sentido al acontecimiento. Las viejas de la casa, además, han tomado confianza con la nueva Emilia; ya no acechan, recelosas, desde los visillos blancos. Están en el patio: y una vela a Emilia, otra trabaja, y todas tienen una peculiar confianza con el fenómeno que ocurre en la casa, con esa Emilia muda, absorta y como ardida por la fiebre.

También parece ya cosa habitual el hecho de que desde el portón abierto al fondo de la casa campesina, por el camino blanco contra el verde de los prados y los álamos, avance un grupo de viejas y viejos, como si fuera una procesión de peregrinos. Evidentemente, son vecinos, o gente de cualquier aldea cercana cuyo campanario surge con su larga cúpula marrón veteada de rojo (y los ornamentos suntuosos y sórdidos de los siglos de la Contrarreforma) al fondo de las filas de los álamos.

Los recién llegados avanzan en esa especie de procesión hasta detenerse, en círculo, en torno, a Emilia. Entre ellos —ahora se la advierte, porque los demás le hacen lugar— hay una mujer de edad mediana, que parece vieja (con las ropas negras de fiesta, las medias de seda, la mantilla calada) y lleva en brazos a un niño enfermo, con la cara sufriente y humillada cubierta de pequeñas llagas rojas o de pústulas secas.

Emilia no parece ver nada. Y si sus ojos se posan al fin sobre el enfermo, lo hacen como si no existiera realmente, como si sólo fuera una aparición. Sin embargo, lo mira largamente, con diligencia, como si cumpliera un deber más burocrático que sagrado. Su participación en la ceremonia en la cual ella misma es la santa se produce mediante los mismos procedimientos a través de los cuales la aceptan los demás: casi como algo codificado, perteneciente a los actos de una santidad ciega e inmóvil. Al fin, ausente, casi de mala gana, Emilia hace una lenta señal de la cruz hacia el niño llagado.

Todos los ojos de los campesinos están fijos en el niño, esperando con avidez lo que acaba por ocurrir: el niño empieza a agitar los brazos y las piernas, llorando, mirando a su madre; se debate, procura librarse de su abrazo para posar los pies en tierra deslizándose a lo largo de su cuerpo. La madre, temblorosa, con el rostro ya colmado de una consagrada alegría divina, lo suelta y se inclina para mirarlo. El niño apoya los pies en el suelo, se yergue, casi sin vacilar. Su rostro es tierno, dulce, como recién lavado: no queda en él la menor huella de las pústulas que lo desfiguraban. Entonces todos caen de rodillas, lanzando altos gritos de gratitud y dicha.

6
COROLARIO DE PEDRO

Pedro está solo en su cuarto. Está sentado en la cama donde dormía el huésped y tiene sobre las rodillas el gran volumen ilustrado de pintura contemporánea, el mismo que los dos muchachos contemplaron juntos una vez.

Dobla las hojas con tensión, casi con avidez, buscando algo que le interesa de veras, pero que no encuentra, ofuscado por su propia urgencia. Es la reproducción del cuadro de Lewis. La encuentra y empieza a observarla lleno de una oscura buena voluntad, como si quisiera interrogarla, o como si el hecho de descifrarla fuera la solución de un oráculo.

Pero ¿qué puede responder esa pobre reproducción de un cuadro imaginista de 1914?

Al contrario, el cuadro parece haber perdido todo aquel encanto revelador, toda aquella tensión significativa, espléndidamente cargada de sentido que había fascinado y casi conmovido a Pedro al verla por primera vez, junto al huésped.

Esas superficies coloreadas (y espléndidamente desgastadas, como si la materia sobre la cual han sido pintadas fuera un material sublime por su pobreza misma: la pobreza del cartón o del papel barato, que amarillea enseguida); esos contornos precisos, hechos con el solo designio de "descomponer" la realidad según una técnica entre cubista y futurista (pero en realidad, ni cubista ni futurista del todo), pertenecientes, en suma, a una especie de cultura de la "descomposición" —pero en verdad, pura y ordenada, como la de los antiguos artesanos, y recuérdese hasta qué punto fueron severas las vanguardias de principios de siglo—: todo esto parece disminuido, envilecido, decepcionante, empobrecido.

No es más que un objeto hermoso, elegante, mísero: un exiguo enigma inútil, puesto que el sentido al cual se refería es un sentido histórico, que ya no parece tener valor y, por consiguiente, subsiste como una reliquia sin puntos de referencia.

Sin embargo, Pedro se concentra en él como buscándole el sentido —no sólo histórico— al que se refieren todos esos signos tan rigurosos y precisos; pero también busca el sentido que el cuadro había adquirido para él, y gracias al cual se manifestara como una revelación, sólo pocas semanas o meses antes.

7
ORTIGAS

Las campanas de todas las aldeas de la Baja Lombardía tocan a mediodía. El silencio de los álamos se vuelve festivo, como es natural: una sensación agudamente familiar anima las cosas que, por lo tanto, significan paz, regularidad, validez tranquilizadora de los hábitos antiguos.

También en la granja, donde Emilia permanece sentada, inmóvil, en su banco, las campanadas del mediodía introducen esa atmósfera de apacible alegría. La gente descansa y come en la casería

La puerta con los visillos calados se abre y las viejas de la casa salen como para cumplir una especie de rito, fielmente seguidas por los dos niños de rostros adultos. Llevan el almuerzo de Emilia.

Es un buen almuerzo, dispuesto sobre una bandeja, quizá de material plástico, con adornos de grandes flores, a diferencia de los almuerzos que llevan a los hombres, en los campos, envueltos en servilletas anudadas. Hay pollo, salchichas, achicoria salteada y un plato de tomates frescos.

Orgullosas de esa comida, con paso resuelto pero no precipitado, las mujeres de la casa llevan el almuerzo a su santa: y los niños, rubicundos e inertes, siguen con su cotidiano interés esa operación donde se mezclan tan dulcemente lo sagrado y lo familiar.

Pero esta vez, una inesperada desilusión aguarda a adultos y niños.

Emilia mira ceñuda los alimentos que le ofrecen en la elegante bandeja y ni siquiera parpadea, ni siquiera mueve un músculo.

Entonces, como si se tratara de una sordomuda, las mujeres hacen grandes señas, como diciendo: "Mira, mira cuántos platos llenos, ánimo, come, vamos, come." Pero es inútil. Emilia aparta los ojos de la comida y los fija en el vacío. Las mujeres empiezan a preocuparse, abrumadas por una gran pena. Sobre todo la más vieja, pobrecita, con sus ojos llorosos de niña, insiste más que las demás. Precisamente ella —que debería saber muy bien, a su edad, hasta qué punto nada es necesario en el mundo, hasta qué punto la vida no es un deber— se afana por convencer a Emilia de que coma, de que al menos pruebe algo, para no consumirse. Usa los mismos argumentos con que se obliga a comer, para sobrevivir, en nombre de la resignación y de los derechos de la vida, quien ha visto morir a alguien querido y lo llora.

Pero Emilia no se deja convencer, como se dejaría convencer algún vecino en una casa de duelo, dispuesto a comprender enseguida esa resignación y esos derechos de la vida. No, Emilia no comprende nada. ¿Qué pasará por esa cabeza de santa obstinada?

Y como las mujeres, con la vieja a la cabeza —ante los ojos extraviados del niño y de la niña—, siguen insistiendo con ardor, Emilia, con sus ojos perversos, llenos de una fuerza nacida del dolor, mira a sus parientes, una tras otra: al fin, alzando lentamente un brazo, indica algo junto al montón de escombros y de ladrillos rojos. Es una mata de ortigas.

8
DE NUEVO ORTIGAS

Los dos niños (son únicamente dos, mientras los viejos son por lo menos una docena: el único hombre aún bastante joven es el fornido padre) están en el prado, frente a la casa, entregados a una tarea que parece, más que nunca, típica de los niños de los cuentos.

Recogen ortigas.

Con sus pulcras ropas de campesinos, ya casi semejantes a los burgueses, recogen las ortigas en silencio, con aplicación. Sólo la niña se queja de cuando en cuando porque las ortigas la pinchan.

El niño tiene la olla en las manos. Ya está casi llena. Ambos se inclinan sobre la hierba, tan lavada por las lluvias recientes que parece la hierba de los libros de cuentos. En torno, casi vertiginoso por su verdor, se extienden los prados, circundados por las líneas regulares de los álamos, que se traslucen unos sobre otros.

En medio de todo ese verdor —vibrante, como en el sur, o en el centro de África, y a la vez pálido, de una pureza perfecta—, reluce con mayor esplendor el rosado de la granja, con sus formas extrañas, arcaicas, extravagantes por su misma funcionalidad (como un cuartel, con sus garitas, sus observatorios astronómicos, sus bastiones abandonados y sus torres puramente ornamentales).

No bien se ha llenado la olla, los dos niños, cómicos y juiciosos, vuelven al patio de la granja, a través del gran portón redondo.

Allá, al fondo, contra su vieja pared desconchada, roja, rosada, Emilia sigue inmóvil en el banco, con sus ropas negras.

Los dos niños se dirigen hacia ella. Se detienen a la debida distancia y con los gestos de la costumbre —es evidente que ya hace mucho que se encargan de esta tarea— posan en tierra la olla llena de ortigas, encienden el fuego en una especie de minúsculo hogar hecho con algunos ladrillos viejos del montón de escombros, y ya lleno con las cenizas de los periódicos fuegos anteriores.

Dulces y familiares, surgen las llamas y empiezan a cocinarse las ortigas en la olla. Poco después están listas, humeantes.

Algunas viejas de la casa acuden por hábito —pero decepcionadas, desoladas— para asistir al almuerzo, manteniéndose aparte con aire devoto.

Llega otro grupo de viejas campesinas, atravesando el portón y murmurando el rosario. Así, susurrando, enmarcan el rincón que la santa ha escogido como sede de su soledad.

Los dos niños, turbados por su timidez (tienen en la mano una cuchara de madera que ha caído del bolsillo de la mujer), llevan a Emilia su caldo verde.

Emilia los mira torva, perdida en el rigor de su santidad. Pero en ella hay algo extraño, extraordinario: no hay duda de que es un fenómeno milagroso. Pero sería difícil precisar hasta qué punto tiene que ver con una santa (en el caso de que Emilia sea una santa)...

Su dieta de ortigas exclusiva y continua le ha puesto verde el pelo: las cejas, las pestañas, la cabellera. Hasta la piel es ligeramente verdosa, sobre todo en torno a los ojos.

Pero lo que más impresiona es su cabeza: su permanente, ya deshecha, con el pelo caído sobre la frente y abundante, rizado, enmarañado tras las orejas, en cuyos lóbulos brillan dos puntos de oro: los aros de la primera comunión.

El verde ortiga de esa permanente de criada campesina no confiere, por cierto, la dignidad debida a ese silencio, a esa altiva soledad de santa. Y en verdad, las viejas de la casa la miran preocupadas y henchidas de suspiros: cómplices entre sí y unidas por esa especie de desgracia, o más bien de fatalidad, frente a la cual son impotentes.

Pero Emilia, absorta, con los ojos turbios que no miran nada, come a lentas cucharadas el verde alimento de su escandalosa penitencia.

9
VOCACIÓN Y TÉCNICAS

Pedro está inclinado sobre unas hojas blancas. Dibuja. Está a tal punto concentrado en su tarea (dibuja una cabeza que se parece, torpemente, a la del huésped) que se olvida de que está solo y habla en voz alta, juzgando lo que hace.

Está disgustado: el desagrado y la decepción que le producen sus dibujos es como un espasmo que le desfigura los rasgos y le enronquece la voz.

Al fin rompe en pedazos el papel sobre el cual dibuja, hace una pelota con él y lo arroja al suelo.

Pedro sigue dibujando; pero se ha hecho llevar a su cuarto una mesa más grande, cubierta de hojas, de carboncillos.

Pero aunque ahora está mejor organizado, no parece más contento con lo que consigue hacer.

Empieza una nueva hoja, inmaculada, como obedeciendo a una inspiración casi alegre, en su pueril ferocidad. Pero después, a medida que el dibujo adquiere forma (se trata siempre de la cabeza del huésped), el desagracio y la rabia reemplazan a la esperanza y la buena voluntad. Sigue hablando en voz alta consigo mismo (con la voz ronca, destemplada y quejosa con que hablamos, sin dignidad, cuando estamos solos). Juzga sus errores con despiadado desdén, comenta sardónicamente y grita "¡Mierda!". Acaba insultándose, llamándose idiota, impotente, sorete.

Pedro sigue inclinado sobre sus dibujos. Pero ahora en el jardín, sobre un papel enorme, formado por varias hojas unidas, que no cabría en el cuarto. Y en verdad, ocupa un buen trecho del jardín.

Ya no dibuja con un carboncillo, sino con un pincel grueso, inclinado sobre ese papel como un obrero que construye un pavimento.

Pero sigue quejándose sordamente, murmurando con angustia que ese dibujo no se le parece, no se le parece, no se le parecerá nunca y si se le parece, será algo repulsivo y absurdo, que lo ha encontrado en el vacío (así, anheloso, con un pincel en la mano) y lo dejará en el mismo vacío. La pobre Emilia nueva, que le lleva una Coca—Cola, lo sorprende en pleno monólogo. Y, como criada, escucha esas vehementes predicciones de su amo acerca de su propio futuro: un modo cualquiera de apropiarse del destino, convirtiéndose en autor, en artista, en creador. Pero a las temerarias afirmaciones —dirigidas a la criada reverente—, siguen enseguida las sordas ironías de la duda, las frías cavilaciones de la angustia.

Dibujar, pintar... convertirse en un autor: mientras tanto, esto no es más que exhibirse, correr el riesgo de ponerse en contacto con un mundo que debe aprenderlo todo de quien se presenta y lo aprende sin tenerlo en cuenta, como si fuera un predestinado, un invitado del cielo: y así ignora su soledad, lo cree ya hecho para vivir públicamente, en un lugar donde no existe —con justicia, en este caso— la menor piedad.

Además, por qué pruebas humillantes debe pasar un artista... ¡Qué mezquindad este pincel, estas travesuras de contornos, manchas, esbozos trazados sobre unos pedazos de papel pegados! ¡De qué pobres instrumentos, de qué medios tan viles debe servirse! ¡Qué puerilidad esta técnica, este inevitable momento práctico y manual, este inclinarse de colegial sobre una hoja para hacer trazos y más trazos en ella, con aplicación, como si fuera la primera vez, con la lengua afuera, los ojos exaltados y una vergüenza terrible que invade todo el cuerpo transformado en una máquina!

Todavía curvado sobre las hojas, Pedro ensaya nuevas técnicas procurando superar la vergüenza de las técnicas normales.

Tiene a su alrededor, en desorden, colores al óleo, a la acuarela, a la témpera, al pastel; pero lo que más impresiona es la presencia de materiales *transparentes:* celofán, grueso o leve, gasas y vidrios, sobre todo vidrios.

Mientras prueba esas nuevas técnicas —solo en ese jardín, como un perro— Pedro no pierde el hábito de hablar, de juzgar, de quejarse, de comentar para sí lo que hace. Y lo que hace sigue produciéndole la misma repugnancia. Con un pincel traza la forma de una cabeza (¿siempre la cabeza del huésped?); después pega sobre el cartón (la cola es amarillenta, y él no se preocupa de que el óleo, aún fresco, se corra) un pedazo de gasa y con un pincel embebido en un azul turquesa hace dos manchas en el lugar donde presumiblemente estarían los ojos. Después, siempre sin cuidarse de las posibles corridas, apoya sobre el cartón y la gasa un gran trozo de vidrio: en él, con el pincel embebido en un sepia claro, traza en torno de las manchas azules de la gasa (que se traslucen bajo el vidrio) y dentro del contorno negro del cartón (que se trasluce bajo el vidrio y la gasa) los círculos de los ojos.

Se ríe, se ríe. Se ríe del embrollo que resulta, amargo, asqueado de sí mismo, sinceramente divertido de su torpeza, sobrexcitado, y decepcionado.

Es muy grande el montón de dibujos y pinturas dentro del cuarto de Pedro, que ha vuelto a las pequeñas dimensiones y por eso ha regresado al interior. Inspirado, enloquecido, arrebatado, el muchacho está inclinado, de rodillas, sobre su material que, esta vez, está apoyado sobre una especie de atril. Y como ese material es transparente, podría verse a Pedro a través del cuadro que pinta. Cuando acaba de pintar el primer vidrio, en silencio, Pedro apoya sobre él un segundo vidrio, de manera que sobre el primer cuadro, monocromo, se transparente la monocromía del segundo.

Durante esta operación, los movimientos de Pedro son mecánicos e inspirados; su voz, que los comenta infatigable, ha perdido todo color: baja, apenas perceptible, sigue puntualmente los movimientos.

Hay que inventar nuevas técnicas que sean irreconocibles, que no se parezcan a ninguna operación precedente, Para evitar así la puerilidad y el ridículo. Hay que construirse un mundo propio, con el cual no haya comparaciones posibles. Para el cual no existan medidas de juicio anteriores. Las medidas deben ser nuevas, como la técnica. Ninguno debe entender que el autor no vale nada, que es un ser anormal, inferior, que es como un gusano que se retuerce para sobrevivir. Ninguno debe pescarlo en falta de ingenuidad. Todo debe presentarse como perfecto, basado sobre *reglas desconocidas* y, por lo tanto, imposibles de juzgar. Como un loco: sí, como un loco. Vidrio sobre vidrio, porque Pedro no es capaz de corregir, pero ninguno debe advertirlo. Un trazo sobre un vidrio corrige, sin ensuciarlo, otro trazo antes pintado sobre otro vidrio. Pero todos deberán creer que no es el ardid de un incapaz, de un *impotente,* sino una decisión resuelta, impertérrita, altiva y casi feroz: una técnica apenas inventada y ya insustituible. O bien celofán o gasa pegados sobre vidrio, y el todo transparente sobre unos cuantos trazos que, por casualidad, han salido bien sobre el cartón, después de mil ensayos penosos y mil otros cartones desgarrados.

Nadie debe saber que un trazo sale bien por casualidad. Por casualidad, con temor: y que cuando un trazo, por milagro, sale bien, hay que protegerlo y custodiarlo como en una reliquia. Pero nadie, nadie debe advertirlo. El autor es un pobre idiota tembloroso. Un desecho. Vive en el azar y el riesgo, avergonzado como un niño. Ha reducido su vida a la absurda melancolía de quien vive degradado por la impresión de algo perdido para siempre.

Transformado en su aspecto —pálido, flaco, con el pelo largo y los primeros anuncios de barba de su cara lampiña desagradables y negros sobre el labio superior—, Pedro sale de su casa.

Saluda en silencio a Lucía, su madre, y a Pablo, su padre. Y sale. La nueva Emilia, con los grandes ojos húmedos y apiadados, hace un ademán para ayudarlo y tomar su portafolios. Mas Pedro la precede, toma su portafolios y sale sin volverse.

Camina por la calle, frente a su casa, la calle donde desapareció el huésped. También él desaparece, avanzando, insensible, por ese recogimiento melancólico y odioso.

Pedro está frente a un cuadro recién terminado, en su nuevo estudio (sin duda en el centro de la ciudad). Se trata, simplemente, de una superficie pintada de azul (el mismo azul con que solía pintar los ojos del huésped). Es el azul de su recuerdo. Pero el azul, por sí solo, no basta. El azul no es más que una parte. ¿Quién puede dar a Pedro el derecho de hacer semejante mutilación? ¿Qué ideologías, se pregunta, pueden justificarla? ¿No eran mejores, acaso, los primeros, míseros intentos de retratos parecidos? ¡Ah! La verdad es ésta: tanto las superficies hechas únicamente de azul, como los retratos realistas no son sino pretextos inútiles y absurdos. Y él no pinta ni ha pintado nunca para expresarse, sino quizá tan sólo para que todos sepan su impotencia.

Arrebatado por un ímpetu de odio feroz —y a la vez con la calma un poco vulgar de quien ha hecho un cálculo— se alza frente al cuadro sobre el cual estaba inclinado, se desabotona la bragueta y orina encima de él.

10
"SÍ, EN VERDAD, QUÉ HACEN LOS JÓVENES...

Sí, en verdad, ¿qué hacen los jóvenes inteligentes
de las familias acomodadas,
si no hablar de literatura y de pintura?
¿Quizá con amigos de más baja extracción,
algo rudos, pero también más atormentados
por la ambición? ¿Qué hacen, si no hablar de
literatura y de pintura,
desaliñados, subversivos, dispuestos a hacerlo saltar
todo por el aire,
empezando ya a calentar con sus jóvenes traseros
las sillas del café ya calentadas por traseros de los
herméticos?
O bien paseando (es decir, pisando las lajas divinas
de la parte vieja de la ciudad, como soldados o
como putas),
rebeldes enfermos de esnobismo burgués,
a pesar de toda su sinceridad, de sus idealismos,
de su vocación para la acción: sombra dolorosa
de Esenin, o de Simone Weil, en el alma.
Pensémoslo: ya vengan, sudorosos,
de departamentos con tristes mantas
quemadas por la plancha o con armarios
que han costado pocos miles de liras al padre,
amado en secreto;
ya vengan de casas rodeadas
por el aura de la riqueza, con hábitos casi
celestiales,
con criados, proveedores... todos los jóvenes
literatos
están bañados de sudor, tienen una palidez de
ancianos,
si no de viejos, sus gracias están ya descascaradas,
tienen una vocación irresistible para las comidas
pesadas
y la ropa de lana, son propensos a enfermedades
hediondas —de los dientes o los intestinos—,
son secos de vientre: en suma, pequeños
burgueses,
como los hermanos magistrados o los tíos

comerciantes.
Una única, gran familia privada de todo amor.
De cuando en cuando, sobreviene en esta familia
un Adorable. Pero, cosa extraña,
también Él, como los demás, los enmugrecidos,
invoca (desde el principio de otro siglo y,
tras una breve interrupción entre el 45 y el 55,
hasta nuestros días) a un Dios exterminador:
exterminador de sí
y de su clase social. ¡También yo lo invoco!
Y esta invocación ya ha sido oída una vez.
Jovenzuelos lánguidos con chales Sioux, fingidos
jóvenes de Turín
ya medio calvos, con gabanes azules, destructores
de gramáticas,
fervientes castristas que se saltean las comidas en
Monza,
nuevos adoradores del "homo qualunque"
abrigados con pieles, que aman
los Conciertos Brandeburgueses como si hubieran
descubierto una fórmula
antiburguesa que les hace lanzar a su alrededor
miradas furibundas,
democráticos dulcemente torvos, persuadidos
de que sólo
la verdadera democracia puede destruir a la falsa;
anarquistas
rubiecillos que confunden con perfecta buena fe
la dinamita con su buen esperma (y caminan
con grandes guitarras por calles
falsas como bambalinas, en grupos roñosos);
colegiales
universitarios que ocupan el Aula Magna
reclamando el Poder, en vez de renunciar a él de
una vez por todas;
guerrilleros con sus guerrilleras al flanco
que han decidido que los negros son como los
blancos
(pero acaso no que los blancos son como los
negros): todos estos
no preparan otra cosa que la llegada
de un nuevo Dios Exterminador,

marcados, inocentemente, con una cruz svástica:
sin embargo, serán los primeros en entrar,
con verdaderas enfermedades y verdaderos
harapos sobre el cuerpo,
en una cámara de gas: ¿no es justamente esto lo
que quieren?
¿No quieren la destrucción, la más horrenda
destrucción,
de ellos mismos y de la clase social a que
pertenecen?
Yo, con mi pene pequeño, todo piel y pelos, pero
capaz de cumplir con su deber, aunque
humillado,
para siempre, por un pene de centauro, pesado
y divino,
inmenso y proporcionado, tierno y poderoso;
yo, vagabundo en los recovecos del moralismo
y el sentimentalismo,
luchando contra ambos, buscando su alienación
(una moralidad alienada, un sentimiento alienado
en lugar de los verdaderos: con inspiraciones
estimuladas
y por lo tanto mucho más maternales que las
auténticas,
destinadas al ridículo, como es regla burguesa);
yo me encuentro, pues, dentro de un mecanismo
que ha funcionado siempre del mismo modo.
La burguesía es lúcida, adora la razón:
sin embargo, a causa de su negra conciencia,
maniobra para castigarse y para destruirse:
encomienda, así,
su Destrucción a emisarios
que son precisamente sus hijos degenerados: los
cuales
conservan estúpidamente
una inútil dignidad burguesa de literato
independiente,
o agresivamente reaccionario y servil, o que
se hunden hasta el fondo y se pierden, y en cada
caso
obedecen a ese oscuro mandato.
Y empiezan a invocar al susodicho Dios.

Llega Hitler, y la burguesía está contenta.
Muere en el suplicio, por su propia mano.
Se castiga, por mano de un Héroe propio, a causa
de sus propias culpas.
¿De qué hablan los jóvenes de 1968 — con las
melenas
bárbaras y las chaquetas eduardianas, de estilo
vagamente militar, y que cubren miembros
infelices como el mío?
¿De qué hablan, sino de literatura y de pintura?
Y esto
qué significa, sino invocar desde el fondo
más oscuro de la pequeña burguesía al Dios
exterminador, para que la hiera una vez más
con golpes aun mayores que los asestados en 1938.
Solamente nosotros, los burgueses, sabemos unirnos
al populacho,
y los jóvenes extremistas, apeándose de Marx y
vistiéndose
en el mercado de las Pulgas, no hacen otra cosa
que aullar
como generales e ingenieros contra generales e
ingenieros.
Es una lucha intestina.
Quien muriera realmente de consunción,
vestido de mujik, antes de cumplir siquiera
dieciséis años,
sería el único, quizá, que tendría razón.
Los otros se asesinan entre sí.

11
DONDE SE DESCRIBE CÓMO EL SEÑORITO PEDRO ACABA POR PERDER O TRAICIONAR A DIOS

Pedro está en medio de su gran cuarto, con los ojos cerrados: pero los cierra con furia, y tiene la cara llena de arrugas y la boca semiabierta, en una mueca de rabia.

Así, con los ojos cerrados, se mueve en la luz láctea de su rico taller de pintor rebelde. A tientas, palpando las cosas, se dirige hacia una pared, donde están apoyadas unas telas en blanco, toma una, después otra: escoge una cuyas dimensiones le parecen justas para la operación que se propone.

Lleva la tela oscilante al medio del taller y la deposita en el suelo. Después, siempre ciego, cada vez más obstinadamente ciego, va hacia otro ángulo del taller. La tarea es ahora mucho más complicada, y dos o tres veces está a punto de caer: elige los colores. Su mano roza acuarelas, óleos, barnices; al fin llega a la zona que busca: un montón de envases. Los mezcla, como se mezclan las cartas o los dados, para ayudar al azar, y después escoge uno. Está cerrado. Tiene que abrirlo. Como un borracho se dirige hacia una mesa; pero ha perdido la orientación y le cuesta encontrarla. Al fin da con ella. Pero ahora debe encontrar un cajón y dentro de él un aparato para abrir el envase. Aquí hay un formón. Con él perfora, torpemente, el envase.

Ahora se trata de regresar al cuadro abandonado en medio del taller, sobre el suelo. Primero Pedro lo busca con la punta de los pies, explorando, paso a paso, el espacio que lo rodea. Después se inclina y camina casi arrastrándose por el suelo, en cuatro patas, pero con dificultad, porque debe tener el envase en una mano. Al fin choca contra la tela tendida en tierra. Palpándola con la mano, busca el centro. Suspende la lata a la altura del centro y después, muy lentamente, se incorpora, tratando de no apartar el envase del eje elegido. Cuando está en pie, con un rápido ademán inclina el envase y deja caer un poco de su líquido, al azar, en el centro del cuadro. La mancha —azul— se extiende, salpicando minúsculas gotas a su alrededor. Entonces Pedro deja en el suelo el envase y toma la tela así pintada. Siempre oscilando como un borracho y sin cuidarse de que el líquido gotee, busca una pared libre, con un clavo, por cierto clavado con premeditación: cuelga de él el cuadro. Pero todavía no abre los ojos para mirarlo; regresa, siempre con los ojos cerrados y casi con el rostro distendido y henchido por una sonrisa de íntima y feroz satisfacción, al centro de su cuarto vacío...

12
COROLARIO DE LUCÍA

Lucía termina de peinarse y de pintarse ante el espejo que es testigo de su rito cotidiano. Pero no hay duda de que está lejos de allí. Aunque se ha peinado con la calma y el cuidado debidos (como algunas señoras muy ricas y ciertas nobles, lleva el pelo en un arreglo anticuado, con ondas que bajan casi cubriéndole los ojos: refinamiento un poco pueril y afectado, que a la vez le da cierto aire de puta), al terminar arroja con dolor el peine sobre la mesa, entre los objetos preciosos del tocador.

Se levanta llena de ese dolor. Después suspira y casi con una ironía (absurda, en ese rostro de heroína popular) que le distiende, ilusoriamente, los rasgos, se pone el abrigo, o una piel, y sale.

En la calle, frente a la casa, la espera su automóvil; sube a él con esa calma mezclada de frenesí, lo pone en marcha, parte.

También ella se pierde por la silenciosa calle por donde se ha perdido el huésped; también ella desaparece en ese decorado arrogante y desolado de casas ricas para cuyos habitantes es un deber no dar signos de vida.

Queda, solo, el escenario: índice de una irrealidad que, en concreto, tiene la forma de un barrio de muertos cuyas piedras, cuyo cemento, cuyas plantas son un espectáculo, inmóvil en el sol, que angustia y ofende con su mera presencia.

El mundo a través del cual puede pasar el automóvil de una señora cuando sus metas ya no son las previstas y fijadas por un hábito intransgredible, sino las que, confiándose al azar, le señala el pecado, es el mundo más prosaico, triste y cotidiano, a pesar del violento cambio de la situación.

Lucía explora la ciudad, pues, enardecida, desesperada, en busca de algo que, sin duda, logrará encontrar al fin, pero que durante largo tiempo, quizá durante todo el día, parece un milagro imposible.

Está en culpa (ha salido en busca de un milagro, mientras todos están entregados a las encantadoras miserias de todos los días): pero su culpa es fruto de un derecho que ella cree tener.

Por eso, casi arrogante (en la medida en que se lo consiente la dulzura de su rostro de muchacha lombarda, educada en la piedad, el respeto y una inocente hipocresía), reprime toda ansiedad, toda vergüenza, toda voz de sensatez: se dedica a su busca con obstinación de científico o de animal hambriento, que se retuerce en silencio.

¿Qué lugar de la ciudad es éste? ¿De la gran ciudad industrial donde el deber y el trabajo son como un clima que impide el florecimiento de los milagros? ¿Lucía está en el suburbio que mira hacia la Baja Lombardía o hacia Suiza? ¿Hacia Cremona o hacia Venecia? ¿En la zona de algún barrio industrial, con sus fábricas, silenciosas como iglesias o escuelas, durante las horas del trabajo?

Puesto que se trata del momento en que ocurre el milagro, el lugar está semidesierto, tranquilo, con pocos transeúntes, y un sol radiante de buen augurio, aunque débil. El refugio se alza vacío sobre la acera; bajo ese refugio está el muchacho de ojos claros. Espera su tranvía, sin ansiedad, con dignidad; la soledad, en vez de provocarle actitudes de pereza o abandono, lo encierra en una especie de gracia más compacta y gentil.

Es alto, con los pómulos pronunciados, conmovedores, el pelo abundante y grueso de muchacho simple, que no se lo peina, la piel oscura, el cuerpo alargado, aunque no lo parece a causa de sus proporciones justas, que dan a su juventud un aire robusto y viril (no de atleta, sino más bien de campesino).

Lucía detiene el automóvil un poco más allá del refugio; pero una imprevista timidez la inmoviliza, al punto que no tiene valor para volverse hacia el muchacho; poco a poco toma un cigarrillo, con los ojos fijos en el vacío, y murmura para sí los pensamientos amargos que la trastornan y le dan esa calma desesperada, y casi la decisión de renunciar...

Permanece inmóvil, inclinada, con el cigarrillo apagado entre los labios y una sonrisa fría, amarga. Mecánicamente pone de nuevo en marcha el automóvil, pero no parte.

Al volver (¡casi por casualidad!) la cabeza hacia la acera, ve al muchacho junto a ella. Quizá es un estudiante; desde luego, no es un obrero. Acaso un estudiante universitario, de esos de familia pobre, que llegan de la provincia. De otro modo, ¿cómo habría tenido el valor de acercarse a una mujer como ella, tan hermosa, tan altiva, tan protegida por su evidente privilegio social; cómo habría podido hasta sonreírle con tímida e inteligente complicidad?

Lucía no necesita pedirle fuego —esa maldita pregunta que no le acudía a los labios—; basta con apenas sonreírle, haciendo un gesto tímido que indica su cigarrillo apagado y la consiguiente necesidad...

Pero el muchacho —siempre con esa sonrisa que ahora tiene un aire decididamente humorístico y que no deja ya duda alguna acerca de su extracción social y su cultura, al menos de estudiante universitario— abre los brazos con desolación cómica y simpática, dando a entender que él no fuma.

Pero después se permite un gesto de verdadera audacia (la audacia de los tímidos sanos, que acaso son tímidos sólo por la humildad de su vida): inicia una carrera ingenua, de perro alegre, se acerca a un transeúnte, le pide fósforos, vuelve, enciende el cigarrillo de Lucía, devuelve los fósforos al transeúnte y regresa... Sí, eso debe ser: un estudiante que proviene de una familia pequeño—burguesa u obrera, de provincia. Lleva en sí, pero con gracia, la inevitable humildad, la rudeza de su origen: los signos de la pobreza.

Sin saber cómo ni por qué, con un gesto de camaradería cómplice y una falta de prejuicios absolutamente inconsciente, se inclina y abre la puerta; el muchacho sube al auto rápido, feliz, aceptando la aventura como algo justo, genuinamente capaz de dar felicidad.

La casa donde vive el muchacho es una de esas en que corren el riesgo de ir a vivir precisamente los estudiantes que acuden de la provincia a la universidad. Es una casa ni vieja ni nueva, pero muy triste, perdida en medio de un montón de casas ni viejas ni nuevas, metidas entre un grupo de casas flamantes, resplandecientes de vidrios y metales —obra reciente y triunfante del neocapitalismo— y otro grupo —divino— de viejas casas del siglo pasado, con las magníficas proporciones de sus murallas grises, de sus cornisas, de sus pórticos, de sus viejas cocheras, hermosas como iglesias. Todo este barrio está casi en el campo, más allá de un cruce de caminos que permanece suspendido a lo lejos, como una aparición blanquecina sobre la niebla gris, y ya casi entre las grandes, infinitas filas de álamos, que se inician a partir de un canal con viejos parapetos de piedra.

El automóvil queda en una fila de otros automóviles, junto a la acera rota de las tristes casas ni viejas ni nuevas. Lucía y el muchacho entran en uno de esos desdichados portoncillos.

La escalera está semioscura; es imposible no mirar, y es imposible no sentir un agudo dolor al mirar.

El muchacho sube impaciente; no hay duda de que, si hubiese dependido de él, habría saltado cuatro escalones a la vez y en un instante habría estado al fin de esa escalera dolorosa, hundida hacia lo alto, hedionda de legumbres y trapos húmedos.

Llegan ante la puerta del departamento, si Dios quiere.

En el cuarto hay un camastro (hecho con cuidado); los dos sin mirar en torno a sí, se echan, casi se tiran, tratando de hundirse en su ansiedad inagotable. Permanecen así largo rato, hasta que el muchacho se levanta de golpe, como asustado por algún motivo imprevisto (a tal punto que

Lucía se asusta realmente) y se quita la chaqueta. Después se inclina para besarla, pero se endereza enseguida, también de golpe, para quitarse la camisa (tarea más complicada, que por lo tanto exige mucha sonrisa intimidada). Una vez más se inclina para besarla, después se endereza, ahora para quitarse con furia, la remera y desabotonarse los pantalones. Así se tiende sobre ella y empieza a besarla de nuevo. Pero enseguida, y otra vez de repente, se abate, como adormecido, escondiendo el rostro entre el hombro y la mejilla de Lucía.

Lucía respeta ese primer y prematuro cansancio, (debido ciertamente a toda esa juventud que el muchacho lleva sobre sí, como un don para despilfarrar) y aprovecha para mirarlo y para mirar en torno a sí. Del muchacho sólo ve un poco de su pelo enmarañado y una oreja ardiente; pero la mirada que explora el cuarto descubre todo lo que hay en su triste evidencia: la miseria, la sensatez, la tristeza, el buen sentido.

En el suelo yacen las ropas del muchacho, recién tiradas: como las huellas de alguien que acabara de pasar para desaparecer a lo lejos.

Pero no; él está allí, presente; empieza a moverse de nuevo, a acariciarla, a darle esos besos imperiosos, pero demasiado frescos, demasiado inocentes, como si sólo quisiera satisfacer un apetito que él mismo conociera apenas; o bien como si obedeciera, con arrebato, inconscientemente, a reglas dictadas por un hábito anterior a él y que obedece como un esclavo simple, fiel y dichoso.

13
DONDE SE DESCRIBE CÓMO TAMBIÉN LUCÍA ACABA POR PERDER O TRAICIONAR A DIOS

Parece increíble que nuestra vida pueda estar tan vacía de vida y tan llena de la inanimada voluntad de estarlo.

Sin embargo, quién sabe cómo, en el fondo de la niebla pegada a la tierra —más allá de los vapores que fluctúan sobre los techos y las copas de los álamos, más allá de las nubes bajas y desgarradas, más allá, por fin, de los cúmulos infinitamente altos, garantía quizá de un cielo límpido para el día próximo— se entrevé un trazo de luna, delgado como una rebanada de melón o de sandía: una luna que declina, yéndose inobservada y derrotada.

Un poco de esa luz lunar, atrozmente melancólica, entra en el cuarto donde Lucía está tendida con los ojos abiertos, sobre el camastro deshecho.

En la inconsciencia de su sueño lleno de derechos, en su inocencia casi ofensiva, el muchacho ha ocupado con su cuerpo todo el camastro; para ello ha empujado a Lucía a un extremo donde no podría retomar el sueño, aunque lo quisiera. Despertarse ha sido, para ella, encontrarse sumergida en un estado de intenso estupor; y de dolor, al menos tan irremediable como la luz agonizante de esa luna que anuncia el día.

Los objetos del cuarto se destacan nítidos, y uno tras otro son un manantial de piedad y de vergüenza: la mesita cubierta de hule bajo la ventana; las dos o tres sillas; los estantes en la pared, con los libros recreativos (sin duda comprados de segunda mano); el escritorio con los textos de estudio, grandes y severos, y los apuntes; el armario que evidentemente sólo contiene lo necesario para vestirse (ropas cuidadas con tanto esmero que encogen el ánimo de sólo pensar en ellas); el empapelado de dos liras en las paredes; las reproducciones de dos o tres cuadros famosos, enmarcados con una tira de cartón, y, sobre la cama, naturalmente, una Virgen, de cerámica blanca y azul, como las que suelen verse en las cocinas.

Lucía se levanta como un fantasma, sin haber tomado (es obvio) ninguna decisión. Quizá por puro amor, o quizá sólo para ir hacia la ventana, para mirar la fuente de esa luz atroz que ilumina el cuarto.

Pero se queda inmóvil, junto a la cama, y mira... las ropas del muchacho, arrojadas en el suelo.

Han quedado tal como él las arrojó la noche anterior (¿pero cuántas horas han pasado?) al desvestirse con furia, como hacen los muchachos tan poco críticos en la satisfacción de sus burdos deseos. Y ahora son como los despojos de un animal que hubiera dejado allí sus rastros, los signos de su paso por la tierra, antes de irse para siempre.

La vivacidad de las ropas, tan pobres y prosaicas, contrasta de manera absurda con la lejanía alcanzada por su poseedor en su sueño: los pantalones arrugados, con los botones de la bragueta sueltos, abiertos sobre el piso en toda su inconsciente ingenuidad; los calzoncillos, quizá no del todo inmaculados, con las tristes marcas de la vida; la remera, que en cambio aparece espléndida, bañada por la luz ahora serena de la luna; los zapatos dramáticamente torcidos, en toda esa paz; el hermoso pulóver de lana gruesa, de un color poco vivo, aunque misteriosamente juvenil... El muchacho no se ha quitado los calcetines; todavía los lleva en los pies de su cuerpo desnudo.

Duerme de lado, como los fetos, con los brazos extendidos y apretados (entre los muslos, contra el sexo).

Lucía lo mira como un sobreviviente: esa inocencia tan ciega le da pena; la respiración demasiado regular y un poco sucia del sueño; la belleza del rostro, que el sudor y la palidez han

vuelto sórdida, como mutilada, y acaso cierto olor indistinto que emana de todo el cuerpo (quizá de esos calcetines que conserva en los pies) le repugnan; es una repugnancia que aumenta por el abandono, la inconsciencia del muchacho, tan estúpidamente vencido por la necesidad del cuerpo. Es una repugnancia que es casi odio para Lucía; un verdadero deseo de golpearlo, de ofenderlo, con indignación y con desprecio, para que comprenda de una vez por todas que un hombre no debe dormirse así, no debe ceder, no debe morir.

Pero Lucía tampoco puede vencer cierta ternura, el último, definitivo sentimiento que experimentará al irse a hurtadillas: ya está vistiéndose, ya se ha puesto la falda y se acerca a él para acariciar una vez más ese cuerpo desnudo, cuyos músculos se han distendido y se han vuelto carne blanda, inconsciente. Y su mano baja desde el pecho, ancho y dulce como una plaza, por el estómago dividido por sus dos músculos simétricos, como en las estatuas, por el vientre, aún sin asomo de grasa, pero ya demasiado viril, con una sombra de fino vello que sube hasta el ombligo y llega hasta el sexo, puro de toda cosa que no sea la miseria de la carne.

Después Lucía termina de vestirse, muy lentamente, de nuevo atenaceada por un dolor sin nombre, y por cierto sin remedio.

Toma sus cosas y sale del cuarto, no demasiado furtiva ni silenciosa.

El barrio del muchacho queda atrás; las luces del alumbrado público se apagan (una lamparita frente a la puerta de cada una de las tristes casas). Surge el día, sucio, sin luna, con las nubes blancas, idénticas, por doquier.

He aquí la calle que va al centro, a lo largo del canal con el parapeto de piedra, seguido por una larga franja de hierba.

Ya aparece la gente resignada que va al trabajo; algunos a pie, hacia la parada del autobús; otros en motocicleta, o en la triste, antigua Lambretta. Pasan, ya fastidiosos, interminables, los automóviles, los feroces seiscientos de la mañana.

Pero allá, al otro lado de la calle, contra un puentecito que atraviesa el canal, dos figuras con ese aire peculiar que las distingue de todo, como el privilegio natural de otra raza: la juventud.

Lucía los entrevé apenas, cuando la cruza otro automóvil. Los muchachos levantan la mano, seguros y audaces, pidiendo sin ninguna gentileza el favor de que los lleven.

Lucía avanza otros cuatrocientos metros, después aminora la velocidad y resolviendo, desesperadamente, hacer una curva peligrosa entre las amenazas de los conductores de los utilitarios que avanzan como una inundación, vuelve atrás. Los muchachos no se asombran: hacen el ademán interrogante y desapegado del *autostop* y al ver que Lucía detiene el automóvil, corren, dicen las pocas palabras apenas necesarias y suben.

El muchacho sentado junto a ella tiene ojos celestes. Permanece con las piernas abiertas, bien erguido, como algunas estatuas de las viejas iglesias campesinas, como los reyes homéricos; pero acaso no es más que la satisfacción de ir sentado en un automóvil de tanta cilindrada.

El que va atrás tiene un aire de zorro, algo ausente; acaso porque de los dos es el segundo o el inferior (por la edad o tal vez por otro motivo); por eso sigue los acontecimientos cuyo orden está en manos del otro, del amigo, y no de él, simple observador que se abandona, con cierta ironía, a su contemplación simpatizante.

Pero el otro, por el momento, parece sumido en una extraña, inamovible distracción: contempla, absorto, la calle. Se desabotona mecánicamente la chaqueta, mirando al frente, correcto, con los ojos fijos. Se comban sus gruesos muslos inocentes, ceñidos por la tela demasiado ligera de los pantalones estivales (a pesar de la hora y del frío casi invernal).

Lucía, igualmente absorta, aparta la mano derecha del volante, se la pasa por el pelo desarreglado (durante un instante se cubre el rostro, y su indiferencia irritada y pálida se descompone, durante ese instante, en una mueca de dolor o de miedo); después deja caer la mano,

como por cansancio, por hastío matinal, no ya sobre el volante sino al borde de su asiento, abandonándola allí a su inercia.

El muchacho, que ha seguido con los ojos fijos al frente —¿cómo ha logrado, pues, advertir el ademán?— acerca poco a poco su mano (fuerte, de obrero o de delincuente) y después de rozar la de Lucía con el meñique, se la toma, la lleva con fuerza junto a su muslo, cubierto por la tela casi transparente, y por fin, con un segundo envión, al sexo.

La máquina corre por el asfalto brillante de una calle que se pierde quién sabe dónde.

De todos modos, a izquierda y derecha están los regadíos, con sus orlas de álamos; su verde es triste y seco. La llanura es chata, sin una sola ondulación. Las catedrales de los álamos se traslucen unas sobre otras, aunque pronto acaban contra las barreras de la niebla estancada.

A la derecha hay un camino de tierra con las antiguas huellas de los carros y, en el centro, la espina dorsal de hierba fría que se precipita hacia los prados.

Casi mecánicamente, Lucía gira y toma ese camino, a lo largo de una fila gigantesca y trémula de álamos. De modo milagroso aparece una vieja casa abandonada, junto a un foso lleno de agua. Se llega hasta allí por un puente hecho con dos troncos podridos.

Lucía y el muchacho bajan del automóvil, atraviesan el puentecillo, llegan hasta las paredes grises y rojas de la casa, entre la hierba húmeda de rocío o de la lluvia caída durante la noche.

El muchacho la apoya contra la pared y sin siquiera besarla o abrazarla, empieza a quitarse el cinturón de los pantalones.

Han terminado muy pronto de hacer el amor; le han bastado pocos minutos al muchacho, recién levantado de la cama lleno del sueño juvenil que lo ha colmado de un semen que cualquier estímulo podía liberar. Abrochándose el cinturón, se va, dirigiendo apenas una mirada tímida (pero de una timidez sin turbación) hacia Lucía.

Desaparece tras el ángulo de la pared. Lucía se demora para arreglarse; la mueca de dolor, o más bien de terror, vuelve a deformarle el dulce rostro demacrado.

Pero he aquí que tras el ángulo de la pared aparece el otro muchacho, con su chaqueta liviana y demasiado a la moda, las solapas levantadas y, debajo, los viejos *bluejeans.* Sólo en ese instante Lucía se da cuenta del tácito pacto y del hecho de que su propia voluntad participaba de él. El nuevo muchacho *no tiene los ojos azules,* no es hermoso como el anterior, es un muchacho corriente, un poco desagradable. Lucía se aparta de la pared y hace un gesto como para marcharse, rebelándose contra la violencia y el silencio de ese pacto no formulado; todavía segura de que ese muchacho no le interesa ni le gusta. Pero él la retiene, con una mano apoyada contra la pared, ya tan seguro de haberla vencido que no pierde su infantil dulzura y el aire franco de quien, en el fondo, pide algo por favor: el peso de su mano sobre el hombro y el ademán de la otra mano, que se posa instintivamente sobre su sexo de joven padre maduro...

Lucía deja a los dos muchachos en la placita de una aldea rodeada de fábricas y álamos. Los dos bajan, la saludan y se van animados, con paso ágil, hacia las faenas de su jornada, en ese lugar que sus vidas conocen tan bien. Lucía pone el automóvil en marcha y parte hacia el campo.

Pronto está en medio de los prados y los álamos. La mañana se serena y el verde brilla melancólico y a la vez festivo.

Aparece un río embutido entre dos oscuras barrancas, de un verde abisal, pulido como el bronce. Después un bosquecillo de álamos, espeso, con las filas regulares, infinitamente largas, que se pierden allá donde triunfa, melancólico, el sol.

Después hay valles bajos, que alargan el horizonte casi hasta el Po y, en el centro, entre densos recuadros de álamos, regadíos tan desteñidos que parecen casi blancos, misteriosos como arrozales orientales.

Todos los caminos se dirigen hacia esas visiones. Y se suceden uno tras otro, como en un laberinto ralo. Girar a la derecha es como girar a la izquierda; ir hacia las montañas que blanquean en una especie de sueño es como ir hacia la depresión del Po, que aparece real, y más aún, realista, pero profundamente extraña, como un mundo campesino de épocas remotas y olvidadas.

Lucía, incapaz de encontrar el camino que la lleva a su casa, deambula por ese laberinto elegíaco, tan repulsivamente triste, a pesar del esplendor del verde. A veces gira y vuelve atrás, en medio de un estrecho camino de asfalto que, adelante o atrás, es absolutamente idéntico; otras veces, después de torcer a la derecha en un cruce, cambia súbitamente de idea y corre a la izquierda. Y se pierde entre las filas de los álamos, ciegos en su antiguo pero enérgico misterio silvestre.

La desorientación de Lucía pintada en su rostro, que se ha vuelto como de vidrio, oculta una voluntad férrea. ¿Pero cuál? Quizá no sea más que insensibilidad, rechazo. Un "no" dicho a la verdad, siquiera ínfima, insuficiente y desesperada.

Toma un camino como los demás (quizá ya lo ha atravesado); después llega a un cruce y, esta vez con decisión, dobla a la derecha (aquí y allá, los anfiteatros de los álamos, irregulares a causa del lecho de un río, quizá el Lambro, sucio por los desechos de las fábricas). Llega a la altura de un camino de tierra, con su habitual espinazo verde en el medio. Allí se detiene, como hechizada por una aparición que no la asombra, no la alegra y, simplemente, la absorbe, *hundiéndola en una rápida serie de cálculos precisos e inspirados.*

El resultado de esta meditación es que Lucía baja del automóvil y se dirige, a pie, hacia la visión que la ha detenido en su carrera de vueltas insensatas.

Es una capilla solitaria en el centro de una extensión de prados y álamos: una capilla blancuzca, amarillenta, pequeña, elegante, salida de la cabeza aún barroca de un artista provinciano que vivió en pleno neoclasicismo, absurda, pues, y perfecta con sus abigarrados ornamentos dieciochescos, mucho más semejantes a blasones nobiliarios que a un signo cualquiera de fe.

Totalmente sola y aislada, está posada en medio de los campos.

La puerta, desfondada, aunque compuesta por los viejos fieles del novecientos, está sin cerrojo, y se abre chirriando bajo el tímido empuje de Lucía.

El interior es típico del siglo XVIII: triste, en verdad, estólido y beato. Pero los bancos en fila (desfondados y en desuso, como la puerta) y un único confesionario minúsculo y derruido, precisamente porque están en ese total abandono no dejan de tener la melancolía de la antigua, terrible religión, más allá de cuyos confines han pasado los míseros hermanos y se han perdido con la luz de sus soles.

En el pequeño ábside, sobre el altar vacío y polvoriento, hay una crucifixión pintada; sin duda es obra de un pobre artista romántico, burdo y amanerado imitador de perspectivas renacentistas que ya sólo sirven para el pueblo; el Cristo clavado en la cruz tiene, así, el aire de un joven espiritual un poco idiota y ambiguo, aunque bastante viril, con los ojos azules llenos de lo que debería ser la Divina Piedad.

No entraremos en la conciencia de Lucía que, después de hacerse la señal de la cruz, se ha quedado inmóvil junto a la puerta; no hay en ella otra expresión que la debida a la líquida negrura de sus ojos, fijos y extraviados.

Lo que la atrae es ese Cristo, mientras abandona su cuerpo delgado allí, junto a la puerta, como un despojo retornado a su antigua vida.

14
LEVITACIÓN

No hay nadie en el banco contra la pared desconchada de la casería. Emilia no está sentada en él.

Hoy, Emilia está más arriba, pero no asomada a una de las ventanas, todas cerradas, del primer piso, ni tampoco a uno de los ventanucos, más pequeños aún y sin vidrios, del granero. Emilia está sobre la cornisa, sobre el techo.

Emilia *está suspendida en el cielo.* Y permanece allí, sin ninguna razón, con los brazos abiertos.

Quizá ha pasado así muchas horas: suspendida como un globo o una ahorcada contra los nubarrones grises entre los cuales se filtra —ya es casi de noche— un absurdo sereno.

Abajo, en el patio hay una multitud que mira hacia el cielo sin saber qué decir ni hacer, perpleja y como enloquecida por la novedad. Sólo al niño de las ortigas, pariente de la santa suspendida sobre el techo, quizá porque es muy pequeño (y, por lo tanto, se siente más feliz que asombrado), se le ocurre hacer algo: corre hacia la torrecilla de la casa campesina, en cuyo arco contra el cielo oscila una vieja campana, se cuelga de la cuerda y empieza a tocar, a tocar.

Ese sonido estridente y destemplado hace que la escena extraordinaria que se desarrolla en la casería adquiera un significado más humano: la gente, de algún modo, redescubre los gestos, las acciones necesarias en esos casos y reconoce ante sus ojos la antigua y harto sabida presencia de Dios.

Algunos siguen mirando de pie; otros caen de rodillas; algunos callan, otros rezan; algunos están como entorpecidos, otros conmovidos hasta las lágrimas. La asombrosa presencia de esa pequeña figura negra, suspendida sobre el borde del techo, contra un cielo vertiginoso, lleno de las melancólicas nubes del crepúsculo horadadas de luz es una visión que no logra saciar y agotar la arrebatada felicidad con que llena a sus testigos.

Por lo demás, es preciso admitir que ser testigo de semejante cosa no ocurre todos los días. Nadie podría decir en estos momentos qué traerán consigo las sombras que, como todas las tardes, descienden lentamente, severamente, del cielo.

15
INVESTIGACIÓN SOBRE LA SANTIDAD

Llegado a este punto, el lector deberá resignarse a un difícil y quizá poco agradable desvío desde el curso del relato hasta su fondo, lo cual comporta una interrupción, desde luego árida y prosaica, como todo balance.

¡Y qué feo, trivial e inútil es el significado *de toda parábola sin la parábola*!

Esa gente que el milagro de la santa ha congregado en la casería, por lo demás, no es sino una enorme y abigarrada multitud campesina como las que se ven, los domingos, en los santuarios. El patio está tan atestado que es difícil ver a Emilia, sentada en el fondo, sobre su banco. Tiene un chal negro en la cabeza que le esconde el pelo verde.

Con la multitud ha llegado un periodista con su fajo de notas y su lápiz (si no un cronista, con su cámara filmadora).

Es evidente que tiene preguntas que hacer a toda esa gente —y se le lee en la cara la mala conciencia—. Mira en torno en busca de los "personajes" adecuados: hay pobres amas de casa enrojecidas por el frío y el cansancio, hombres aniquelados por una vida transcurrida en los regadíos y los terraplenes de la Baja Lombardía, entre las brumas y las nubes gélidas y pesadas, y los suelos pobres. Pero también hay grupos de burgueses, de intelectuales y, sobre todo, de señoras.

Esta indagación es precisamente el motivo por el cual el lector deberá padecer la violencia —repitámoslo: quizá justificada— de una interpolación. Se trata de la serie de preguntas que el periodista dirige a la gente reunida en el patio de la casería; esta interpolación, por otro lado, pertenece a un tipo de lenguaje, empleado en el comercio cultural cotidiano —el de los diarios, la televisión— y más que adocenado es lisa y llanamente vulgar. Las preguntas de la encuesta son poco más o menos las siguientes:

"¿Usted cree en milagros? ¿Y quién los hace? ¿Dios? ¿Por qué? ¿Por qué no a todos, o a través de todos?"

"¿Usted cree que Dios hace milagros sólo a quien cree, o a través de quien cree de verdad?"

"Si Dios se revelara a usted con un milagro, cree que su naturaleza se... alteraría? ¿O quedaría como antes del milagro?"

"¿Piensa que habría un cambio en usted? En tal caso, ¿qué sería más importante: el milagro mismo o el cambio, ocurrido a causa del milagro, de su naturaleza humana?"

"Según usted, ¿cuál es el motivo por el cual Dios ha elegido a una pobre mujer del pueblo para manifestarse a través del milagro?"

"¿Acaso porque los burgueses no pueden ser verdaderamente religiosos?"

"¿No en cuanto creen o creen creer, sino en cuanto no poseen *un real sentimiento de lo sagrado*?"

"Si suponemos la intervención de un milagro que ponga por fuerza a un burgués en la presencia de lo que es diverso y así le haga dudar de esa *falsa idea de sí mismo* que ha fundado en la llamada normalidad, ¿podría llegar a adquirir el burgués un genuino sentimiento religioso?"

"¿No? Por lo tanto, ¿toda experiencia religiosa se reduce, en el burgués, a una experiencia moral?"

"¿El moralismo es la religión (cuando existe) de la burguesía?"

"¿De modo que el burgués *ha reemplazado el alma por la conciencia*?"

"¿Toda antigua situación religiosa se transforma automáticamente, para él, en un simple *caso de conciencia*?"

"Entonces ¿es la religión metafísica lo que se ha perdido, transformándose en una especie de *religión de la conducta*?"

"¿Cree que éste es el resultado de la industrialización y de la civilización pequeño—burguesa?"

"¿De modo que nada, *ni siquiera un milagro o una experiencia divina de amor* podría resucitar en el burgués ese antiguo sentimiento metafísico de las épocas campesinas? Y en cambio ¿se convertiría para él en una lucha estéril contra su propia conciencia?"

"El alma tenía como fin la salvación; pero la conciencia..."

"El Dios... en nombre del cual esta hija de campesinos que ha vuelto de la ciudad, donde trabajaba como criada, hace milagros... ¿no es un Dios antiguo... precisamente campesino... bíblico y un poco loco?"

"¿Y qué sentido tiene el hecho de que sus milagros se manifiesten en este rincón anacrónico de un mundo campesino?"

"¿De modo que la religión sobrevive hoy, como hecho auténtico, únicamente en el mundo campesino, es decir, en el Tercer Mundo?"

"¿No es esto lo que quiere decir esta santa loca, a las puertas de Milán, ante las primeras fábricas?"

"¿No es ella una terrible acusación viviente contra la burguesía que ha reducido (en el mejor de los casos) la religión a un código de conducta?"

"¿De modo que mientras esta santa campesina *puede salvarse,* siquiera en este agujero histórico, ningún burgués podrá salvarse, ni como individuo ni como colectividad? Como individuo, porque ya no tiene alma, sino tan sólo conciencia —acaso noble, pero por su índole misma, mezquina y limitada—; como colectividad, porque su historia se agota sin dejar huellas, dejando de ser la historia de las primeras industrias para ser la historia de la completa industrialización del mundo."

"Pero el nuevo tipo de religión que entonces nacerá (y en las naciones más desarrolladas ya se ven los primeros signos) ¿nada tendrá que ver con esta mierda (perdón por la palabra) que es el mundo burgués, capitalista o socialista, en que vivimos?"

16
HA LLEGADO EL MOMENTO DE MORIR

Es tempranísimo. El sol no ha nacido todavía.

La granja, con sus grandes patios, está desierta. A lo sumo hay algún pájaro que trina en el hielo. Sólo Emilia está allí, sentada como siempre en su banco.

Pero he aquí que avanza desde el portón grande, que da hacia el camino, una figura negra e incierta: es una vieja, una vieja desdentada, dulce, vacilante como una niña, que llega a hurtadillas, intimidada por sus propios pasos.

Lleva su mejor vestido, el de los días de fiesta, el que usa para ir a la primera misa; y sin embargo atraviesa el portón —bajo el cual es plena noche— como una ladronzuela, para reaparecer al borde del patio, cada vez más insegura, cada vez más desorientada.

Quizá teme haber entendido mal, haberse equivocado, haber cometido algún error; por eso escruta, llena de aprensión, el fondo del patio donde la santa permanece, erguida e inanimada, sobre el banco. Sólo al cabo de largo rato Emilia demuestra que ha reparado en la vieja.

Entonces se levanta, por primera vez en tanto tiempo, y con el paso lento y rígido con que, meses y meses antes, había regresado a su casa, se acerca a la vieja que la espera con un aire tranquilizado, de cómplice.

Así, sin decirse una sola palabra, ambas mujeres inician su viaje.

Pasan por la sombra del portón, emergen más allá, a la luz de las vagas extensiones de los campos; pero en vez de tomar a la derecha, por la carretera asfaltada, siguen por el camino de tierra que se interna en la campiña, hacia otra puerta blanca, igual a la del portón de entrada, apenas visible en el aire aún pálido.

El sol está sobre el horizonte, como un triste disco en la niebla. Por los campos desvaídos, las dos mujeres, silenciosas y negras, caminan con paso ágil, como dirigiéndose a un mercado lejano.

Emilia llora con desesperación y sin hacer ruido, pero deja que esas lágrimas abundantes le corran, ininterrumpidas por las mejillas, sin secárselas.

Ya empiezan a ser más frecuentes las casas rústicas, rodeadas por los barrios nuevos; tristes casas, iluminadas por un sol que llega hasta ellas descolorido, filtrado por la niebla que persiste en el fondo de la campiña.

Más allá de la banquina verde y húmeda de rocío del camino campestre aparece un anuncio. —inmenso como todo el muro de un palacio— donde un hombre, apretando el puño, proclama la inminente aparición de una nueva ciudad en esa zona; Emilia alarga el paso, severa, sin dejar de llorar, y pronto llega a un gran camino asfaltado que, brillando tristemente, apunta hacia Milán.

Con la vieja compañera que la sigue animosa, Emilia, siempre manando un río de lágrimas incontenibles, camina ya por los suburbios de Milán.

No hay signos de vida aún; todo está quieto y mudo, como durante la noche, en el frío resplandor de la luna.

Las dos pasajeras caminan de prisa, sin cuidarse de que sus pasos violen ese silencio del alba, respetado por todos, hombres y cosas, como por un acuerdo tácito. Solamente está presente el sol, que procura con desganado esfuerzo invadir una vez más la ciudad con su luz voluntariosa y desconsolada.

Llegada al lugar que ha escogido —o que ha encontrado al azar y le ha parecido adecuado para sus planes— Emilia se detiene. Y la vieja, sin preguntar nada, obediente como una niña, se detiene tras ella.

Frente a ambas se abre un inmenso terraplén donde están construyendo todo un grupo de casas urbanas. En el centro de ese terraplén se alza, vertiginosamente, una excavadora; sus mandíbulas, en la inercia de la hora matutina, están suspendidas contra el cielo.

No lejos de la excavadora hay una fosa enorme que la excavadora debe rellenar. Emilia observa esa vorágine en su tétrico color fango y se resuelve; con gestos lentos y bien calculados empieza a bajar hacia el fondo, agarrándose de los terrones que sobresalen y de los arbustos sobrevivientes. La vieja, con sus últimas fuerzas de campesina que ha trabajado sin quejarse durante toda la vida, la sigue con diligencia. No discute las decisiones de la santa; las considera ya tomadas en el cielo y en su simple, viejo corazón, ha aceptado que así debe ser. La fosa tiene una profundidad de quince o veinte metros, y en el fondo el barro aún está blando, centelleante de charcos estancados.

Directa y segura como una autómata, pero siempre llorando, Emilia se tiende boca arriba en el fondo de la fosa, junto a la pared hendida. Después, muy despacio, haciéndose ayudar por su fiel, se cubre íntegramente de una capa de barro, de modo que resulta invisible desde arriba, confundida con la tierra blanda y brillante y con los charcos.

Las lágrimas, que le fluyen abundantes e ininterrumpidas, diluyen sólo el fango en torno a los ojos y se amontonan en un charco minúsculo.

Cuando Emilia ya está cubierta por completo por el barro (y resulta absolutamente irreconocible, al punto de confundirse perfectamente con el fondo de la fosa), como obedeciendo a un tácito acuerdo, la vieja se va trepando muy despacio por la pista resbaladiza que la lleva al borde de la fosa, tras el cual desaparece.

El sol se alza una vez más y con un resplandor tranquilo, como si todo ese dolor caótico y monstruoso del alba hubiera sido un sueño. Precedida por la charla de los hombres y por algún golpe lejano —en las grúas sin eco—, la excavadora despierta con un chirrido ensordecedor, pavoroso, enloquecido. Pero después de ese primer aullido, calla. Vuelven el silencio y la paz del sol. Pero sólo por unos instantes. Porque enseguida recomienza el aullido, ahora para no acabar. Sigue, lacerante, los movimientos bruscos, obtusos, de la máquina, que empieza a moverse hacia adelante, hacia atrás, como animada por una voluntad propia, aunque sólo sea capaz de razonamientos breves e insensatos: recoger brutalmente una enorme cantidad de tierra en un lugar, arrojarla, con un largo chirrido de dolor, en otro.

Del montón de barro que cubre a Emilia siguen fluyendo las lágrimas, que ahora son un verdadero arroyuelo, y el charco que han formado va agrandándose.

La excavadora ya ha terminado casi su tarea; la inmensa fosa en el fondo de la cual se había tendido Emilia ya no existe. Está cubierta casi por completo de una tierra aún fresca y blanda que la excavadora, rematando sin dejar de aullar su tarea, arroja en las últimas depresiones que quedan, pero ya parece haberse perdido todo recuerdo de la fosa.

Del lugar (ahora casi imposible de reconocer) donde ha quedado sepultada Emilia empieza a manar, primero con lentitud —con la minuciosa lentitud con que se mueven los insectos— un hilo de agua. Son las lágrimas de Emilia; poco a poco forman otro charco pequeño y desde él empieza a correr otro hilillo de agua por la tierra.

En este instante se oyen gritos alarmantes —llamados— y un llanto; después, una confusión de muchas voces que hablan agitadas. ¿De qué parte de las obras llegan? ¿De los últimos

pisos, vacíos contra el cielo? ¿De los talleres al aire libre, con tablones y montones de hierros sobre el fango?

Pero gritos y voces parecen cercanos; en efecto, provienen del otro lado de la empalizada que bordea el terraplén recién terminado, donde los ojos de Emilia, sepultada, manan el río de sus lágrimas.

Y he aquí que sale un grupo de obreros por detrás de la empalizada, hecha de madera fresca sobre la cual una mano ha pintado burdamente, con brea chorreante, una hoz y un martillo.

Avanzan sobre la tierra blanda con paso vivo, sin dejar de hablar animadamente. Entre ellos, hay uno que camina sostenido por los compañeros, que le tienen un brazo levantado, con la mayor delicadeza que les es posible. El brazo está ensangrentado y el herido mira alrededor, casi exánime.

Cuando el grupo, casi corriendo, pasa junto al charco de las lágrimas, uno de los obreros lo ve, se detiene y lleva hasta él al herido; hunde en él las manos en forma de escudilla y sin pensarlo demasiado (es un pobre, viejo obrero que sin duda viene del campo) lava con esa agua la herida de la muñeca y la mano de su compañero.

Pero no bien el agua empieza a lavar la sangre de la carne, empieza a curarse la herida; en pocos instantes, el tajo se cierra y la sangre deja de correr.

Antes de que los obreros, como es natural, empiecen a dar gritos de asombro —abandonándose a las manifestaciones ingenuas y un poco absurdas que los hombres no pueden retener cuando están frente a cosas de las cuales no tienen experiencia—, hay un momento de profundo silencio. Sus pobres rostros, socavados, duros, bondadosos, están vueltos hacia ese charco que brilla, inconcebible, bajo el sol.

17
COROLARIO DE PABLO

El padre, Pablo, sale de la villa, sube a su Mercedes y también toma la calle por la cual un día desapareció el huésped.

Las plazas y callejas se suceden iguales a su alrededor, más allá de las ventanillas de su automóvil, en el gris plúmbeo que de cuando en cuando alterna, precisamente en los lugares más hostiles y anónimos, con alguna mísera dulzura de sol. Pero protegido dentro de su automóvil poderoso, Pablo va por el centro, buscando. Es la hora en que suele trabajar, y en verdad, todo Milán trabaja. Pero él *busca,* al margen de toda norma, de todo horario.

Como Lucía, Pablo ha descendido —y hasta qué punto, y con cuánta inconsciencia— a cerrar tratos con la vida; por lo tanto, su modo de perderla no puede ser sino otro pacto, aunque irrazonable y abyecto. Las miradas de quién busca son siempre iguales, sea lo que fuere lo buscado. Y los ojos de Pablo, al mirar en torno a sí —por esa ciudad que lo quiere igual a todos y, además, seguro de sí, amo enérgico— son tan suplicantes, tan heridos, tan ansiosos que el pacto estipulado con su vida, *para poder perderla,* también tiene algo de extremista y de puro.

Ha llegado a la plaza de la Estación Central; como están haciendo obras, es difícil estacionar el automóvil. Pablo gira en torno a ella, angustiado, puerilmente enfurecido (viejo hábito) contra todos los demás hombres: los maravillosos inferiores que pueblan sabiamente, inconscientemente, la vida. Al fin encuentra un espacio, deja en él su automóvil. Baja, ocultando cuanto puede el rostro bajo las solapas del abrigo, intimidado, obseso, brutal tras la máscara de una tranquilidad excesiva.

Entra en la estación y vagabundea un rato por las ventanillas de las boleterías (lo justifica el hecho de que parece comprar los diarios y consultar el tablero de los horarios). Mientras tanto, mira a su alrededor, fingiendo distracción, y *busca.* Después, como tantos otros seres anónimos que tienen su misma ansia de dignidad, se dirige hacia la escalera mecánica, sube y llega a los espacios latiginosos del enorme cobertizo del andén. En ese mundo semejante a un limbo, la incertidumbre de Pablo aumenta, se convierte casi en un pánico. ¿Adónde ir? ¿Cómo justificarse allí, en un lugar donde todos tienen razones tan precisas para estar? Cierto que finge ser un ciudadano que espera a familiares o amigos que llegarán en un tren: pero tiene que *buscar* y, por lo tanto, moverse, girar, comprometerse: es algo más importante que su dignidad.

El milagro le ocurre, como siempre, cuando toca fondo: en efecto, Pablo se encuentra, ya desesperado, en el andén menos atestado y menos luminoso de la estación, a lo largo del muro izquierdo, con su triste serie de portezuelas, hasta la enorme arcada de hierro donde aparece la claridad del cielo (y el lector debe contentarse con esta indicación que no lo dice todo: pero éste es un informe escrito con timidez y con miedo).

Los dos ojos azules de una cara que se vuelve, mirando sobre los anchos hombros, son los de un joven sentado con aire mísero en un banco: quizá un desocupado que tiene largas horas solitarias ante sí, esperando que ocurra algo o, simplemente, un obrero que espera su expreso, paciente como un conscripto. Son dos ojos llenos de bondad e inocencia.

Pablo se detiene, tras él, temblando de pies a cabeza. Empieza por tratar de leer el diario y mira, de cuando en cuando. Para mirar espera que el muchacho se vuelva. Pero el muchacho parece sumido en una distracción de animal soñoliento: quién sabe qué pensamientos, qué perspectivas tiene en la cabeza, en qué lugar de sueño se desarrolla su vida.

Pasan los minutos y el muchacho no se vuelve; mientras tanto, a sus espaldas, Pablo hace toda clase de esfuerzos para seguir fingiendo que es, quizá duramente, una persona severa y

rígida, aunque algo inquieta: a tal punto que no puede mantener su atención fija en el diario por más de un instante.

Los dos ojos azules, buenos, inocentes, y ahora un poco turbados, se vuelven de improviso y se posan en los ojos de Pablo, que responde casi con hostilidad a la mirada, incapaz de cualquier reacción.

Pasan otros minutos, muchos. Después, como en sueños, el muchacho se levanta. ¿Todo acabará? ¿Las cosas se resuelven con tanta amargura, con tanta claridad?

Es alto, robusto (y bueno, inocente, hasta en las líneas del cuerpo) : sí, un conscripto, con sus pobres ropas burguesas de veinteañero.

¿Adónde irá ahora, sin volverse?

Poco a poco, Pablo advierte que va hacia el fondo del andén (allí, donde está la blancura del cielo) y que no es cierto que no se vuelve: antes de pasar la triste puerta, no muy lejos de allí, mira hacia atrás, fugazmente, una vez más, con sus ojos azules cargados de luz y vacíos de toda expresión.

Pablo también se mueve, da algunos pasos en la luz tenebrosa de la estación, avanza inseguro hacia la portezuela, pero se detiene de golpe.

No entraremos en la conciencia de Pablo, como no hemos entrado en la conciencia de Lucía. Nos limitaremos a describir sus actos dictados —es evidente— por una conciencia ya fuera de la vida.

Como vencido y agradecido, empieza a quitarse con presteza el hermoso abrigo liviano, obra inconcebible de origen inglés; lo deja caer a sus pies, donde se afloja como algo muerto y súbitamente extraño a su dueño; la chaqueta, la corbata, el pulóver, la camisa siguen la misma suerte.

Pablo permanece así, con el pecho desnudo, bajo el cobertizo de la estación, y la escasa gente que anda por allí, a esa hora muerta, empieza a detenerse, a mirarlo. ¿Qué le pasa a ese hombre?

Ya alejado de todo, Pablo, impertérrito y absorto, sigue quitándose lo que lleva encima, como si ya no distinguiera la realidad de sus símbolos o bien, acaso, como si estuviera resuelto a derribar de una vez para siempre los vanos e ilusorios confines que separan la realidad de su representación. Es lo que hacen, en resumidas cuentas, los hombres separados para siempre de su vida por alguna fe.

Así, sobre las demás ropas, caen los pantalones, los calzoncillos, los calcetines, los zapatos. Junto al montón de ropas aparecen al fin los dos pies desnudos: giran y a paso lento se alejan por el pavimento gris y brillante del andén, en medio de la multitud de gente calzada que se apretuja, alarmada y muda.

18
INVESTIGACIÓN SOBRE LA DONACIÓN DE LA FÁBRICA

Redoblan las campanas del mediodía de la vecina Lainate o de Arese, aún más cercana. Y se mezclan a las sirenas.

La fábrica se extiende por todo el horizonte, como una inmensa barcaza anclada entre los regadíos y las barreras transparentes de álamos.

La atmósfera es elegíaca: esos dos o tres kilómetros de murallas horizontales, esfumadas en la niebla leve, parecen ceñir, con ternura y nitidez lombardas, "calma, lujo y voluptuosidad". También los centenares y centenares de automóviles estacionados en fila en sus puestos parecen muestras coloreadas de ese orden, de esa paz.

Después, súbitamente, un verdadero infierno: los seis mil quinientos obreros de la fábrica empiezan a salir, todos juntos, vomitados por las cancelas plegadizas, y toda la zona de estacionamiento parece trastornada por una especie de ciclón.

Pero el espacio frente a la fábrica es tan inmenso que la multitud de los obreros se dispersa en él. Y pronto desaparecerían si no se formaran, aquí y allá, imprevistos y fuera de toda regla, grupos, aglomeraciones, como en los días en que se prepara una huelga o antes de las elecciones. Hay también pelotones de policías, en actitud alerta y tensa, mientras algunos burgueses, evidentemente periodistas o curiosos, se mezclan a los obreros.

Ahora el lector deberá resignarse por segunda vez —con paciencia, en la medida de lo posible— a una nueva interpelación en el relato: deberá apretar el pedal de la pobre lógica cotidiana, abandonando, con comprensible fastidio, el de la dulce imaginación.

En efecto, un periodista (o un cronista, con su cámara filmadora), quizá el mismo que vimos en la casa de Emilia, enfrenta a la multitud de obreros con un aire profesional que no disfraza la timidez ni la mala conciencia. Empieza a hacerles preguntas que ha preparado cuidadosamente, en su lenguaje de baja laya, típico de la cultura para ciudadanos medios.

He aquí las preguntas, destinadas a informar en la sórdida prosa de la actualidad, sin la cual, por otro lado, ni el autor ni el lector (unidos por un acuerdo tácito y culpable), no podrían mantener su conciencia en paz:

"¿Usted trabaja aquí? ¿Cuántos años hace? ¿Y usted? Y bien: ¿qué piensa de la medida tomada por su patrón?"

"El patrón les ha cedido la fábrica: ahora los dueños son ustedes, los obreros. ¿No los humilla el haberla recibido como donación?"

"¿No habrían preferido obtener su derecho a poseer la fábrica mediante una acción de ustedes mismos?"

"En todo esto, el protagonista ha sido el patrón. De este modo, ¿no los ha dejado en la sombra? ¿No los ha apartado, en cierto modo, del futuro revolucionario de la clase obrera?"

"¿La medida tomada por su patrón es una acción aislada o representa una tendencia general de todos los patronos del mundo moderno?"

"¿La mutación del hombre en pequeño—burgués sería total?"

"Si consideramos esta donación como un símbolo o un caso extremo del nuevo curso que ha tomado el poder, ¿no se nos presenta como una primera, prehistórica contribución al cambio de todos los hombres en pequeño—burgueses?"

"Como acto histórico, ¿la donación de la fábrica sería, pues, al menos desde el punto de vista de los obreros e intelectuales, un delito histórico y, como acto privado, una vieja solución religiosa?"

"Pero esta solución religiosa ¿no es la supervivencia de un mundo que ya nada tiene que ver con el nuestro? ¿No nace de la culpa, más que del amor? De modo que un burgués jamás podría recobrar su vida, ni aun perdiéndola..."

"La hipótesis —no demasiado original— sería, por lo tanto, ésta: un burgués ya no puede librarse de ninguna manera de su suerte, ni públicamente ni privadamente. Y *un burgués se equivoca siempre, cualesquiera sean sus actos.*"

"¿Podemos considerar como origen de todo esto la idea de la posesión y la conservación?"

"Pero la idea de la posesión y la conservación sobre la cual se funda la condena de la burguesía, ¿no son una característica del viejo mundo de los patronos? ¿Mientras que el nuevo mundo no procura tanto *poseer y conservar,* cuanto *producir y consumir*?

"Pero si ahora esta burguesía transforma revolucionariamente su propia naturaleza y tiende a asemejar a sí misma a toda la humanidad, hasta la identificación total del burgués con el hombre, ¿no pierde sentido aquella vieja rabia, aquella vieja indignación?"

"Y si la burguesía —identificando consigo misma a la humanidad toda— ya no tiene a nadie, fuera de sí, a quien delegar la misión de la propia condena (que nunca ha sabido o querido pronunciar), *¿su ambigüedad no se ha convertido, al fin, en algo trágico?*"

"¿Trágica porque, al no tener ya una lucha de clases que vencer (con cualquier medio, inclusive los criminales, como la idea de Nación, Ejército, Iglesia confesional, etc.), se ha quedado sola frente a la necesidad de saber qué es ella misma?"

"Si la burguesía es victoriosa, al menos en potencia, y el futuro le pertenece: ¿no le corresponde ahora a ella misma (y no ya a las fuerzas de la oposición y la revolución) responder a las exigencias que la historia —es decir, *su* historia— le hace?"

"¿ELLA NO PUEDE RESPONDER A ESTAS PREGUNTAS?"

19
AH, MIS PIES DESNUDOS...

¡Ah, mis pies desnudos que caminan
por la arena del desierto!
¡Mis pies desnudos que me llevan
allí donde sólo hay una presencia única
y donde nada me ampara de ninguna mirada!
¡Mis pies desnudos
que han escogido un camino
que yo sigo como en una visión
de los padres que construyeron,
en el 20, mi villa de Milán y de los jóvenes
arquitectos
que la completaron en el 60!
Como ya para el pueblo de Israel y el apóstol
Pablo,
el desierto se presenta ante mí
como la única parte de la realidad que es
indispensable.
O mejor aún, como la realidad
despojada de todo, salvo de su esencia,
tal como se la representa quien vive y, a veces,
la piensa, aun sin ser filósofo.
En efecto, nada hay aquí
que no sea necesario:
la tierra, el cielo y el cuerpo de un hombre.
Por demente, abisal o etéreo
que sea el horizonte oscuro su línea es UNA:
y cualquier punto suyo es igual a otro punto.
El desierto oscuro que parece brillar,
tal es su dulzura azucarada,
y la bóveda del cielo, incurablemente azul,
cambian siempre, pero son siempre iguales.
Bien. ¿Qué decir de mí mismo?
¿De mí, que estoy donde estaba y estaba donde
estoy
autómata de una persona real
enviado a caminar por el desierto en lugar de
ella?
ESTOY LLENO DE UNA PREGUNTA QUE NO SE RESPONDER.
¡Triste resultado, si he escogido este desierto

como lugar verdadero e ideal de mi vida!
El que buscaba por las calles de Milán
¿es el mismo que ahora busca por las calles del
desierto?
Es cierto: el símbolo de la realidad
tiene algo de que la realidad carece:
representa todo significado,
y a la vez agrega —precisamente
por su naturaleza representativa— un
significado nuevo.
Pero este significado nuevo es indescifrable
para mí
—a diferencia del pueblo de Israel o del apóstol
Pablo—.
En el hondo silencio de la evocación sacra,
me pregunto entonces si para marchar al desierto
no es preciso haber tenido una vida
ya predestinada al desierto, y si al vivir
en los días de la historia —tanto menos hermosa,
pura y esencial que su representación—
no es preciso haber sabido responder
a sus preguntas infinitas e inútiles
para poder responder ahora
a esta del desierto, única y absoluta.
¡Mísera, prosaica conclusión
—laica por imposición de una cultura de gente
oprimida—
de un cambio iniciado para ir hacia Dios!
Pero ¿qué habrá de prevalecer? ¿La aridez
mundana
de la razón o la religión, despreciable fecundidad
de quien vive
relegado en la historia?
Mi rostro, pues, es dulce y resignado
mientras camino lentamente,
jadeante y bañado de sudor,
cuando corro
lleno de un sacro terror,
cuando miro a mi alrededor esta unidad sin fin,
puerilmente preocupado,
cuando observo bajo mis pies descalzos
la arena sobre la cual me deslizo o me arrastro:

precisamente como en la vida, como en Milán.
Mas ¿por qué me detengo súbitamente?
¿Por qué miro fijamente ante mi, como si viera
algo?
No hay nada de nuevo más allá del horizonte
oscuro,
que se delinea infinitamente distinto o igual
contra el cielo azul de este lugar
imaginado por mi pobre cultura.
¿Por qué, sin que mi voluntad lo ordene,
se me contrae la cara,
se me hinchan las venas del cuello,
se me llenan los ojos de una luz ardiente?
¿Y por qué el grito —que desde hace unos
instantes
me sale enfurecido de la garganta—
no agrega nada a la ambigüedad que hasta ahora
ha dominado mi vagabundear por el desierto?
Es imposible decir qué clase de grito
es el mío: aunque sin duda es terrible
—a tal punto que me desfigura los rasgos
volviéndolos parecidos a las fauces de una fiera—,
también es, en cierto modo, alegre,
y me convierte casi en un niño.
Es un grito que invoca la atención de alguien
o su ayuda; pero que quizá también lo maldice.
Es un aullido que quiere proclamar,
en este lugar deshabitado, *que existo,*
o bien no sólo que existo,
sino también que *soy*. Es un grito
en el cual, hundido en la angustia,
se siente un vil acento de esperanza;
o acaso un grito de certeza, totalmente absurda,
dentro de la cual resuena, pura, la desesperación.
De todos modos, esto es cierto: sea cual fuere
el significado de mi grito,
está destinado a perdurar más allá de todo fin posible.

ANEXOS

A propósito del capítulo 6, parte I ("Fin de la enunciación"):

Le jeune homme dont l'oeil est brillant, la peau brune.
Le beau corps de vingt ans qui devrait aller nu.
Et qu' eût, le front cerclé de cuivre, sous la lune.
Adoré, dans la Perse, un Génie inconnu,
Impétueux avec des douceurs virginales
Et noires, fier de ses premiers entétements,
Pareil aux jeunes mers...

(De las *Poésies* de Arthur Rimbaud.)

A propósito del capítulo 14, parte I ("Reeducación para el desorden y la desobediencia"):

Antes que te formase en el vientre te conocí {conocimiento que implica también el amor físico, como es sabido}; *antes que nacieses te santifiqué, te di por profeta a las naciones.*

Y yo dije: "¡Ah, Señor Jehová! He aquí, NO SÉ HABLAR, PORQUE SOY JOVEN" [las mayúsculas son mías].

Y *me dijo Jehová: "No digas 'soy joven', porque a todo lo que te envíe irás tú, y dirás todo lo que te mande."*

"No temas delante de ellos, porque contigo estoy para librarte", dice Jehová,

Y extendió Jehová su mano y tocó mi boca y me dijo Jehová: "He aquí he puesto mis palabras en tu boca."

(De *Jeremías*, 1, 5—9.)

A propósito de los capítulos 16 y 17, parte I ("Llega el turno del padre" y "Todo milagroso como la luz de la mañana nunca vista"):

Así se quedó solo Jacob; y luchó con él un varón hasta que rayaba el alba. Y cuando el varón vio que no podía con él, tocó en el sitio del encaje de su muslo y se descoyuntó el muslo de Jacob mientras con él luchaba. Y dijo: "Déjame, porque raya el alba."

(De *Génesis*, 32, 24—26.)

A propósito del capítulo 22, parte I ("A través de los ojos del padre enamorado"): el pasaje de Rimbaud que lee el huésped quizá sea éste:

...*Ella* [en nuestro caso él] *pertenecía a la propia vida: y el turno de bondad habría tardado más tiempo en reproducirse que una estrella. La Adorable* [El Adorable} *que, sin haberlo yo esperado nunca, había llegado, no ha regresado ni regresará nunca.*

A propósito de toda la exposición (como he dicho en el texto, "informe"):

Me sedujiste, oh Jehová, y fui seducido; más fuerte fuiste que yo, y me venciste [también en el sentido físico]; *cada día he sido escarnecido, cada cual se burla de mí...*

Porque oí la murmuración de muchos: "Temor de todas partes: Denunciad, denunciémosle." Todos mis amigos miraban si claudicaría. "Quizá se engañará, decían, y prevaleceremos contra él, y tomaremos de él nuestra venganza."

(De *Jeremías*, 20, 7 y 10.)

****

OBRA: TEOREMA
AUTOR: PIER PAOLO PASOLINI
EDITORIAL: SUDAMERICANA
COLECCION HORIZONTE- 2da. Edicion 1970
NARRATIVA

(TEXTO DE CONTRAPORTADA)

"Teorema nacio como si yo lo hubiese pintado con la mano derecha mientras con la izquierda componia un fresco en un gran muro (la pelicula del mismo nombre). En esa indole anfibologica, no se decir que parte prevalece: si la cinematografica o la literaria. A decir verdad, Teorema fue concebido como piece en verso, hace unos años; despues se transmuto en pelicula y, al mismo tiempo, en el relato del cual proviene la pelicula, que a su vez lo corrige. Todo lo cual hace que el mejor modo de leer este manual laico acerca de una irrupci¢n religiosa en el orden de una familia de Mil n sea el de seguir los "hechos", la "trama", deteniendose lo menos posible en la p gina. Al menos, asi lo creo yo. En cuanto al resto, el "estilo indirecto libre" burgues que, queriendolo o no, he debido extender sobre la urdimbre de la prosa poetica, ha acabado por contagiarme hasta darme un leve sentido del humorismo, del desapego, de la mesura (haciendome, quiz , menos escandaloso de lo que el tema hubiese requerido): sin embargo, creo que todo ha sido observado y descrito desde un ngulo visual muy extremo, quiz algo amable (no dejo de advertirlo) pero, en compensacion, sin alternativas."

PIER PAOLO PASOLINI